
UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05117 895 9



INDISCHE PLASTIK

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND II

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

INDISCHE PLASTIK

VON

WILLIAM COHN

MIT 161 TAFELN UND DREI TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1921

Der unermüdlichen Helferin.

VORWORT.

Indische Plastik soll in dieser Arbeit allein als Kunst behandelt werden, nicht als Objekt der Völkerkunde oder Religionsgeschichte. Dennoch schien es dem Verfasser notwendig, die geschichtlichen und religiösen Zusammenhänge wenigstens zu berühren, weil die indische Kunst im Gegensatz zu anderen außereuropäischen Kunstkreisen nur ganz wenige Beziehungen mit der westlichen Kultur verbinden. Der Schwerpunkt dieses Versuches liegt aber in der Vorführung ausgewählter Kunstwerke. Wer der Sicherheit seines Blickes vertraut, mag von dem Text überhaupt absehen. Wer indessen aus der Geschichte des Geschmackes, die eine Geschichte menschlicher Engherzigkeit und Einseitigkeit ist, gelernt hat, wird vielleicht den Text, der die notwendigsten Hinweise für ein Verständnis von Volk zu Volk, von Kunst zu Kunst enthält, nicht ganz übergehen wollen. Die zum Teil nicht landläufigen Ansichten, die hier vertreten werden, konnte der Verfasser in diesem Rahmen nicht wissenschaftlich belegen. Das sei Sonderarbeiten vorbehalten. Die Fülle der fremden Namen wird den Leser vielleicht verwirren. Diese Namen verdienen aber auch dem westlichen Menschen vertrauter zu werden, weil sie entweder mit denkwürdigen Kunstwerken eng verknüpft sind oder weil sie den Geist eines erheblichen Teiles der Menschheit unaufhörlich beschäftigen.

Die Schwächen des Tafelwerkes kennt niemand besser, als der Verfasser selbst. Man darf nicht mit großen Ansprüchen an es herantreten. Die Erforschung der indischen Plastik um ihrer selbst willen setzt eben erst ernstlich ein. Wirklich gute Abbildungen sind noch recht selten. Sie herzustellen ist mit den denkbar größten, zum Teil unlöslichen Schwierigkeiten verknüpft. Zudem wollte der Verfasser vor allem das bringen, was er selbst in Augenschein zu nehmen Gelegenheit hatte. Auf die wichtigsten Lücken wird an Ort und Stelle hingewiesen werden. So ist das Bild, das von der indischen Plastik geboten wird, weder vollständig noch annähernd endgültig. Vielleicht führt ein zweiter Band oder eine neue Auflage hier weiter. Dennoch

wird hoffentlich der Eindruck, den die indische Plastik durch Vermittlung dieser kleinen Zahl nur dürftiger Abbildungen macht, bedeutend genug und imstande sein, ihr die Stelle in der Schätzung des Kunstforschers und Kunstliebhabers zu erringen, die ihr gebührt. Vielleicht genügen unsere Tafeln, zu zeigen, daß den tiefsten Spekulationen der indischen Philosophie, den erhabensten Gedanken der buddhistischen Sūtras, den gewaltigsten Teilen der großen Epen und Purānas, den zartesten und glühendsten Stellen aus den Dramen und Kunstgedichten eines Kālidāsa Werke der bildenden Kunst von gleichem Ewigkeitswert entsprechen.

Berlin-Halensee, im März 1920. William Cohn.

INHALT

*

Aussprache der Namen und fremdsprachlichen Worte.

Die Konsonanten werden annähernd wie im Englischen, die Vokale annähernd wie im Deutschen ausgesprochen. Die bei der Umschreibung von Sanskrit- und Pāliworten üblichen diakritischen Zeichen wurden zur Vermeidung unnötiger Schwierigkeiten bis auf den Strich auf langen Vokalen weggelassen. Wenn die vorletzte Silbe lang ist, wird sie betont, sonst meist die drittletzte Silbe.

*

Die Vorlagen zu den Tafeln stammen aus folgenden Quellen: Von indischen Museen vor dem Kriege überlassen, Tafel 19, 20, 25, 104–115; von Jean Commaille †, Konservator der Ruinen von Angkor, Tafel 125–135; von der Firma Johnston und Hoffmann, Calcutta, Tafel 1, 11–14, 29–32, 35–62, 64–79; von der Firma Wiele und Klein, Madras, Tafel 80–100; von Colombo Apothecaries Company Tafel 116–120, 122, 124; von Dr. H. Smidt, Bremen, Tafel 15–18; aus Kinsbergen, Photographien naar Oudheden van Java (von Direktor Dr. Waldmann zur Verfügung gestellt) Tafel 136–145, 150–160; aus Groneman, Tjandi Parambanan, Tafel 146–148; aus Burgess, Ancient Monuments of India, Tafel 3–9, 21–27, 33–34; aus Visvakarmā (herausgegeben von A. K. Coomaraswamy) Tafel 2, 10, 28, 63, 121, 123; aus Memoirs of the Colombo Museum Tafel 101–103.

Allen, die die Herausgabe dieser Arbeit unterstützt haben, sei hiermit bestens gedankt.

Einführung.

1.

Man versperrt sich den Zugang zum Verständnis der indischen Plastik, wenn man sie nach den Gesetzen der europäischen oder etwa der ägyptischen Kunst beurteilt. Die erste Vorbedingung für eine Befreiung der Augen von allen Engen ist die Erkenntnis, daß jeder der großen Kunstkreise eine Sendung zu erfüllen hat, wie ja auch jedes große Kulturvolk die Welt um seine an sich wertvolle Eigenart bereichert. Nur das gegenseitige Verständnis wechselt im Laufe der Jahrhunderte je nach der geistigen Haltung der verschiedenen Perioden, die eine nationale Kultur mit Notwendigkeit durchzumachen hat. Für Europa ist unzweifelhaft der Augenblick gekommen, wo sich die Sinne für das Wesen fernöstlicher Kultur zu öffnen beginnen, ja wo viele nicht ohne Berechtigung von den tiefsten Gedanken, die der ferne Osten hervorbrachte, Hilfe aus innerer Not erhoffen.

Die ägyptische Bildnerei steht der indischen in gewisser Weise geradezu gegensätzlich gegenüber. Sie ist vor allem tektonisch. Gesetze, sichtlich der Architektur eingeboren, bändigen Ausdruck und Phantasie. Die Bewegung wagt sich nicht aus dem Block, das Relief nicht aus der hart den Raum umschließenden Wand. Der Ägypter ist Baumeister. Der Inder ist Plastiker. Selten zeigt seine Bildnerei eine Spur von tektonischer Bindung. Freies hemmungsloses Ausdrucksstreben bedeutet alles. Atemlose Leidenschaft, stürmische Bewegung durchglüht sie. Die Gebundenheit gewisser Vishnu- und Buddhadarstellungen darf nicht als tektonisch aufgefaßt werden, sie soll der Ausdruck höchster Erhabenheit sein oder jener gewaltigen götterstürzenden Willenskraft, die man in Indien Yoga nennt, die Haltung schärfster, geistiger Anspannung und Sammlung. In der Mitte zwischen beiden Polen, hier Tektonik, dort Ausdrucks- und Bewegungsüberschwang – Ägypten und Indien –, steht Europa mit seiner scharf gegliederten und immer irgendwie der Wissenschaft ergebenen Kunst.

Sogar die Gesetze der Architektur, wenigstens wie wir sie abzulesen pflegen, werden in Indien immer wieder vom Überschwang der Gefühle gelockert, ja durchbrochen und gänzlich aufgehoben. Den Türmen der Tempel des sogenannten nördlichen Stiles (Tafel 52 und 55) fehlt überhaupt fast jede architektonische Gliederung. Es gibt keine Pfeiler und Säulen. Das Ganze scheint eher wie aus Ton geknetet, als von innen heraus konstruiert. Bei den Tortürmen des südlichen Stiles (Tafel 95 und 96) verschwindet das architektonische Gerippe im Walde des Figürlichen. Wo Säulen und Pfeiler vorhanden sind, setzen sofort alle Kräfte ein, um ihre Funktionen zu vernichten und sie in Bildwerke, ja in ganze Figurengruppen aufzulösen (Tafel 93 und 96). Innenräume weiten sich nur selten um ihrer selbst willen, ja fehlen häufig gänzlich. Der berühmte Chandi-Bōrōbudur auf Java aus dem 9. Jahrhundert ist ein reiner Außenbau. Indische Architektur gibt sich eher als Denkmalskunst, als als Raumkunst. Was sind im Grunde jene für Indien so bezeichnenden Felsentempel (Tafel 37, 38, 80)! Eigentlich Skulpturen, durch Substraktion entstanden, wie Bildnereien, nicht durch Addition, wie Bauwerke. Ist der Gedanke, ganze erdgewachsene Felsen in architektonische Gebilde umzuwandeln, nicht ein ausgesprochen plastischer?

Wie in den Bereich der Baukunst, so ist die Plastik auch in den der Malerei eingedrungen. Wo wir Fresken als Ausschmückung eines Innenraumes erwarten, durchbricht der Inder die Wände und löst sie in mehr oder weniger tief geführte Reliefskulpturen auf.

Die indische Architektur hat einen Hang zum Plastischen, der Malerei wird das Relief vorgezogen und die Plastik ist bar jeder architektonischen Strenge.

2.

Indische Bildnerei ist rein religiös. Alle ihre Schöpfungen haben irgendwelchen Bezug auf die großen Epen Rāmāyana und Mahābhārata, auf die epenartigen Purānas und auf die buddhistischen Sūtras aus allen Zeiten, also auf die hochheiligen Schriften der hinduistischen Religionen. Man könnte fast von Illustrationen dazu sprechen. Wie sollte auch eine weltliche Kunst Lebensmöglichkeit gehabt haben bei einem Volke, das keinen Schritt in seinem Erdendasein ohne Aufblick zur Gottheit und ohne religiöse Vorbereitung zu tun pflegte. Allein im Gedanken an die Gottheit nimmt der Künstler den Meißel in die Hand. Gestalten und Szenen, die uns weltlich und oft nur zu

weltlich erscheinen, Porträts, Genreszenen, weibliche Wesen, die ihre Reize herausfordernd enthüllen, und Darstellungen der Freuden sinnlicher Liebe, die nichts verbergen, alles steht in innigster Beziehung zu religiösen Gedanken.

Soweit das Gebiet der indischen Kunst reicht, trifft man neben Darstellungen der Gottheiten – sei es Vishnu und Siva mit ihrem Anhang oder seien es Jainas, Buddhas und Bodhisattvas mit ihrem Gefolge – zierlich oder wollüstig bewegte oder auch tanzende Frauengestalten, von sinnlichem Leben sprühend, oder man findet Menschenpaare im höchsten Glanze körperlicher Schönheit, aneinander geschmiegt oder eng umschlungen. Es gehört zur Eigentümlichkeit indischer Plastik und Malerei, daß in ihnen nicht nur höchste Geistigkeit und Göttlichkeit, sondern auch glühendste Sinnlichkeit und erdhaftes Menschentum zu Worte kommen. Aber nur selten oder nie sind gewöhnliche Menschen gemeint. Die in menschlicher Gestalt erscheinenden Wesen sind Geister oder Dāmonen, Nāgas, Nagīnīs, Yakshas, Yakshīs und ähnliche niedere Gottheiten, unseren Kobolden, Nymphen oder Feen vergleichbar. Man ist sich nicht recht klar, wie diese irdischen Schönheiten in oft so irdischen Betätigungen dazu kommen, gerade das Äußere der Tempel zu schmücken. Sollen sie gleichsam zum Anreiz für die Gläubigen die Wonnen des Paradieses schildern, das alle hinduistischen Religionen in irgend einer Form kennen? Man erinnere sich dabei, daß so vielen indischen Tempeln Devadāsīs (Nāch-Mädchen) als Dienerinnen des Gottes angehören, die vor dem Gotte zu tanzen, sich aber vor allem dem frommen Pilger hinzugeben haben und daß die geschlechtliche Vereinigung zum Kult einiger Sekten gehört. Wenn auch genaue Deutungen noch oft fehlen, soviel ist klar, der Inder betrachtet das sinnliche Leben unter dem Aspekt des Göttlichen. Auch die krassesten sexuellen Darstellungen können ihm deshalb nicht anstößig erscheinen, während sie den Westländer, der die Einheit des Lebens verloren hat, oft seltsam anmuten.

Und wie dem indischen Menschen Geistigkeit und Sinnlichkeit keine Gegensätze bedeuten, so vermag er auch keine scharfen Grenzlinien zwischen der Welt der Wirklichkeit und der der Phantasie zu ziehen. Die uns gewohnte Unterscheidung von Wahrheit und Einbildungskraft, von Realität und Legende, Tatsache und Märchen scheint für ihn überhaupt nicht zu bestehen. Die Wesen, die wir als Erzeugnis der mythologischen Phantasie bezeichnen würden, haben für ihn volle unbezweifelte Wirklichkeit. In jede irdische Szene kann

das Übernatürliche unmittelbar hineinragen: Menschen, Tiere, Geister verehren in gleicher Weise die Gottheit. Jeder Mensch kann einen Gott verkörpern. Die Tiere erscheinen ebenso verständig, wie die Menschen, wenn nicht weiser, als sie. Auch sie können zu Verkörperungen des Göttlichen werden. Die geistige Grundlage für diese Stellung zur Wirklichkeit ist auf der einen Seite die uralte Seelenwanderungslehre, die für fast alle indischen Sekten selbstverständlich ist, auf der anderen Seite die schon erwähnte angeborene Unbekümmertheit um wissenschaftliche Zergliederung – kurz die großartige einheitliche Geschlossenheit des Weltbildes. Wenn die tiefe Weltangst den Westländer zur Wissenschaft trieb, so verdichtete sie sich dem Inder zu niemals verlorenen und immer lebendigen Bildern der mythologischen Phantasie. Wo konnte diese Schöpferkraft fruchtbarer sein, als in einem tropischen Lande, in dem glühendste Hitze von den gewaltigsten Regengüssen abgelöst wird, wo neben den mächtigsten, vom ewigen Schnee bedeckten Bergen riesige Ebenen sich breiten, wo neben von der Sonne ausgebrannten Wüsten strotzende undurchdringliche Urwälder sich erheben, wo Elefant und Schlange, Tiger und giftiges Insekt den hinfälligen Menschen in gleicher Weise schrecken.

Bis zu einem gewissen Grade gilt also alles künstlerische Ringen des indischen Bildners dem Ziele, den überirdischen, unbekannten, gewaltigen Kräften, die in Welt und Menschheit verborgen schlummern, anschauliche Formen zu verleihen. Dazu bedarf er anderer Mittel, als wir sie gewohnt sind, deren Kunst im Grunde immer allein der Wirklichkeit verschrieben ist. Mit den Gegebenheiten der irdischen Welt wird freier umgesprungen, als es irgend eine andere Kunst gewagt hätte. Die irdischen Größen- und Raumverhältnisse verlieren ihre allgemeine Geltung. Wie könnte der Gedanke, die Außenwelt etwa perspektivisch richtig abzuschildern einer Phantasie kommen, die unaufhörlich mit Weltzeitaltern von Jahrhunderttausenden rechnet, mit Welten, die sich über unendliche Räume erstrecken! Die Wesen aller Arten und Gattungen werden zu neuen Geschöpfen umgebildet. Gestalten werden ersonnen mit vervielfachten Köpfen, Armen und Beinen. Durch diese Vervielfältigungen und Überhöhungen werden sie über das Menschliche herausgehoben, wird das Wesen des Göttlichen und Allmächtigen zum packendsten Ausdruck gebracht. Gerade sie verhalfen dem Inder zu Lösungen, die das Übersinnliche tiefer zu erfassen vermochten, als der Westen, der sich bei seinen Gottheitsdarstellungen mit

idealisierten Menschen begnügt hat. Wie sollte da anatomische Richtigkeit irgendwelche Bedeutung haben! Es kommt nur darauf an, daß die Gestaltungen den Eindruck innerer Wahrheit machen. Muß eine Buddhadarstellung, diese vollkommenste Verkörperung des Geistigen, nicht ihren tiefen Sinn verlieren, wenn man die anatomische Richtigkeit der Muskel- und Sehnenlagen prüfen wollte! Soll nicht gerade die unerreichbare Erhabenheit des Buddha über die irdische Welt den Gläubigen auf die Kniee zwingen! In dem Augenblick, wo Wirklichkeitsstreben in der indischen Kunst zu erstarken begann, war es mit dem hohen Schwung der Gottheitsdarstellungen im wesentlichen zu Ende. Das kann man am schärfsten in Südindien beobachten, wo nicht dem Laufe der Entwicklung, wie sonst meist, durch die islamische Eroberung ein vorzeitiges Ziel gesetzt wurde. Jedenfalls ist festzustellen, daß auch Indien dem weltallgemeinen Kunstschicksal nicht entrann, die Wirklichkeit schließlich als Norm anerkennen zu müssen.

Sichere dekorative Aufteilung und Füllung der Fläche, breite, deutliche, oft mehr der Vorstellung, als dem tatsächlichen Sinneseindruck entnommene Schilderung stehen dem Inder höher, als das Perspektivische – Ausdruck, Rhythmus und Bewegung höher als alles Anatomische, der intuitive Blick höher als realistische Zergliederung. Das will nicht sagen, daß dem Inder alle Gesetze der Perspektive oder alle Grundlagen der Anatomie unbekannt waren. Nur gelten jene Fragen nie als wesentliche und betonte Probleme. Nirgendwo hat vielleicht der nackte Körper größere Bedeutung gehabt, als in der indischen Bildnerei. Das ist nur das Widerspiel des Lebens. Denn nirgendwo pflegte man seine Blössen weniger zu verhüllen, als in dem tropischen Indien. So ist es noch jetzt abseits von den Europäerzentren, so war es vor dem Europäereinfall in noch höherem Grade. Schrieb doch zu Zeiten die Etikette am Hofe Männern und Frauen vor, mit entblößtem Oberkörper zu erscheinen. Welche Kunst hat mit größerer Hingebung den vollen, schön geformten Busen des Weibes dargestellt als die indische! Niemals möchte aber ein indischer Bildner auf den Gedanken gekommen sein, es bedürfe anatomischer Studien, um den wohligen oder straffen Rhythmus der Bewegung oder das sinnliche oder herbe Leben des üppigen oder zarten Körpers festzuhalten. Ja, der Mangel aller wissenschaftlichen Neugierde in der Kunst war es wohl, der dem indischen Meister jenes unendliche Feingefühl für Linienrhythmus und für die Mannigfaltigkeit in der Geste und Haltung der Glieder gab.

3.

Unendlich groß und kaum übersehbar erscheint die Zahl der indischen Kunstdenkmäler, die erhalten sind. Fortwährend kommt Neues zutage. Aber es ist ja bekannt, daß Vorder- und Hinterindien eigentlich wegen ihres Umfanges und des Gewimmels der sie bewohnenden Völker und Rassen eher als ganzer Erdteil aufgefaßt werden müßte. Mit der Größe der beiden Indien verglichen erscheinen die Überreste gar nicht so stattlich. Ein Blick auf die Geschichte zeigt, wie unfaßbar vieles vernichtet sein muß. Das Bild, das man vom Wesen der indischen Plastik auf Grund des Vorhandenen erhält, dürfte einseitig und unvollkommen sein.

Bei der indischen Plastik denkt man zuerst an Felsskulpturen und Reliefs. Es ist klar, daß Felsskulpturen nur deshalb aus sehr früher Zeit und verhältnismäßig häufig vorhanden sind, weil sie der Zerstörungswut der islamischen Eroberer den größeren Widerstand leisteten. Freiskulpturen begegnet man selten, aber nicht so selten, wie oft angenommen wird. Sicherlich waren sie der Vernichtung durch Gewalt und Witterungseinflüsse am stärksten ausgesetzt. Gerade sie werden ja oft aus anderem Material, als Stein, also etwa aus Bronze, Messing, Ton, Holz, aber auch aus Elfenbein, Gold und Silber verfertigt worden sein, alles leicht vergängliche oder vielbegehrte Stoffe. Daß der indische Bildner die Freiskulptur spielend beherrschte, zeigen die erhaltenen Beispiele (Tafel 10, 60, 81, 82, 90).

Insgesamt darf man aber annehmen, daß das Relief das bevorzugteste und der indischen Geistigkeit angemessenste Ausdrucksmittel war. Ist doch die hinduistische Bildnerei im Grunde am liebsten Illustrationskunst. Nur allmählich und vereinzelt verdichtet sich die erzählende Darstellung zur Gruppe und zur Einzelfigur. Wieder ist es Südindien, das diese Entwicklung am breitesten zeigt, da allein dort die künstlerische Tradition bis in die Neuzeit hinein fast ungebrochen weiterlief. Dort begegnet man Freigruppen und Freifiguren aller Art. Die südindischen Bronzen gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen indischer Kunst überhaupt (Tafel 101 ff.).

Reliefs und Rundskulpturen als architektonischer Schmuck finden sich überall in der Welt. Daß die Plastik aber in dem Maße, wie in Indien die Architektur überwuchert, ist schon seltener. Dem westländischen Menschen ungewohnt, dagegen in Asien und Ägypten an vielen Stellen üblich, sind ganze in Reliefs aufgelöste Wände von Innenräumen, ist vor allem die Heraus-

meißlung von Reliefs aus der Fläche von Felsen oder Hügeln und die Umbildung erdgewachsener Felsen zu Freifiguren. Als eigentümlich indisch muß dabei die Kühnheit angesehen werden, mit der die Bildhauer das Material meistern und alle Gedanken an Materialgerechtigkeit nicht selten gleichsam zu verhöhnen scheinen. Es ist bezeichnend, und berührt wohl gewisse tief wurzelnde Verschiedenheiten der geistigen Haltung des Westens und des Ostens, daß nur Asien und Ägypten die Natur in dem Maße in das Reich der Kunst einbezogen. Der westliche Mensch scheint immer mehr oder weniger darauf bedacht zu sein, seine Kunstschöpfungen zu isolieren, ja in einen gewissen Gegensatz zur Umwelt zu bringen. Dieses Bedürfnis kennt der Asiate ganz und gar nicht. Letzten Endes läuft die Gegensätzlichkeit vielleicht auf die verschiedene Veranlagung der Rassen für Begriffsbildung heraus, also wieder auf die beiden Gegenpole, hier gliedernde Wissenschaftlichkeit, dort hemmungslose Intuition.

Es ist zweifellos, daß man in Indien erst verhältnismäßig spät anfing, in Stein zu arbeiten. In der Architektur war Holz das ursprünglich angewandte Material. Die Felsbauten sind ja oft wortwörtliche Nachahmungen von Holzbauten. Die ältesten erhaltenen Reliefs (Barhut, Sānchi, Tafel 4 ff.) weisen dagegen mehr auf die Elfenbeintechnik und die Technik getriebener Metallarbeiten hin. Und noch die bestrickenden Relieffriese von Angkor-Vat aus dem 12. nachchristlichen Jahrhundert (Tafel 128 ff.) verleugnen ihre Herkunft aus dem Reiche der Kleinplastik nicht, die überall der Monumentalplastik vorhergegangen sein und in den Händen der Urbevölkerung gelegen haben dürfte. Alles in allem finden sich in Indien alle Arten von Reliefs, vielleicht allein abgesehen von den Silhouetten- und den versenkten Reliefs Ägyptens. Für solche Entsagung und Bindung hatte der Inder kein Verständnis. Die Unterscheidung in strenge und freie Reliefs, die wir in Europa gerne zu machen pflegen, hat für Indien keinen rechten Sinn. Darstellungen, deren Komposition, wie bei freien Reliefs, in keiner Weise tektonisch gebunden ist, zeigen nach Art der strengen Werke dieser Gattung hart an der Grundfläche haftende Figuren ohne räumliche Andeutung. Immerhin tritt doch zwischen gewissen südindischen Reliefs und etwa denen von Elurā und Elephanta eine Gegensätzlichkeit in der Richtung der bei uns üblichen Unterscheidung leise zutage.

4.

Indische Künstlernamen, die mit irgendwelchen vorhandenen Denkmälern heute mit Sicherheit in Verbindung zu bringen wären, sind nur ganz selten überliefert. Eine faßbare Künstlerpersönlichkeit ist bisher nicht bekannt geworden. Die Meister verschwanden gänzlich hinter ihrem Werk. Tempel bauen, das Bildnis des Gottes in Stein zu meißeln oder aus Bronze zu gießen, war Gottesdienst, war Opferdienst – in ähnlichem Sinne, wie im europäischen frühen Mittelalter. Die Meister waren namenlose Diener der Kirche.

Man darf den persönlichen Anteil des einzelnen indischen Bildners an dem Bildwerk nicht überschätzen. Tradition spielt im fernen Osten eine andere Rolle, als im Westen. Nur selten taucht eine neue Werte schaffende gewaltige Persönlichkeit auf. Die meisten Künstler wiederholen in frommer Selbstbescheidung, was die Zeit geheiligt hatte. Außerordentlich eng war der Spielraum individueller Betätigung. Die Proportionen der Figuren, die Attribute, jede kleinste Einzelheit des Schmuckes und der Tracht waren in Traktaten (Silpa-Sāstras) festgelegt. Ja, sogar fast jede Geste und Bewegung der Gestalten (Mudrä) – und wenn sie oft noch so persönlich anmutet – hatte strengen Regeln zu gehorchen und trug sogar eine bestimmte Bezeichnung.* Wenn hier also von der Phantasie des indischen Bildners gesprochen wird, so ist nie eigentlich die individuelle Geistesarbeit des Meisters gemeint, sondern fast immer die mythologische Phantasie, die ein Erzeugnis der Gesamtheit indischen Denkens ist.

Bei dieser glücklichen und vertiefenden Macht der Tradition, die alle künstlerischen Möglichkeiten sich voll auswirken läßt, bevor man sie aufgibt, ist es selbstverständlich, daß die Entwicklung nicht in dem rasenden Tempo dahinstürmte, wie im Westen in den meisten Kunstperioden. Es erscheint aber für Indien ebenso falsch, wie für China, wenn man behauptet, es hätte dort überhaupt keine Veränderung und Entwicklung in der Kunst gegeben. In den meisten Fällen kann man unschwer bei genügender Kenntnis des Denkmälervorrats allein auf der Grundlage des Stiles jedes Werk nicht nur lokal, sondern auch zeitlich innerhalb eines nicht übermäßig großen Zeitraumes bestimmen und dies sogar trotz unseres so lückenhaften Wissens. So stark wandelten sich

* Vergl. W. S. Hadaway, Some Hindu 'Silpa' Shastras in their relation to South Indian Sculpture. Ostasiatische Zeitschrift III, S. 29ff. — Abanindranath Tagore, Some Notes on Indian Artistic Anatomy, Calcutta 1919.

die Stile auch in Indien im Laufe der Jahrhunderte. Es dürfte sich sogar herausstellen, daß die indische Kunst ungeachtet ihrer sonst anders gearteten Struktur eine ganz ähnliche Entwicklungsbahn durchlief, wie die europäische. Doch darauf näher einzugehen, wäre eine Aufgabe, die zu weit von unserem Thema abführte. Uns liegt hier überhaupt nur daran, ohne allzu weite Abschweifungen dem indischen Kunstwerke selbst gegenüberzutreten und die ersten Fremdheiten zu überbrücken, die uns von ihm trennen.

Religion und Plastik.

1.

Die indischen Religionen gleichen einem tropischen Urwalde. Unaufhörlich überwuchern mit unglaublicher Schnelligkeit neue Schichten den alten Untergrund. Wie man dem Wachsen der Tropenpflanzen zuschauen zu können glaubt, und wie eine kurze Spanne Zeit genügt, um ganze verlassene Städte unter der Urwalddecke gleichsam zu begraben, so wandelt sich das religiöse Leben des Inders fast vor unseren Augen. Ebenso stark, wie der Inder an alten Sitten und Gebräuchen festhält, ebenso rastlos und wandelbar ist sein religiöses Denken und Fühlen. Sekten auf Sekten erstehen, blühen und lösen sich ab. Unaufhörlich erzeugen sich neue Gottheitsbildungen und neue Mythen. Hier wird durch dieses Dickicht indischer Mythologie und religiöser Spekulation nur ein schmaler Pfad gebahnt werden können.

Unter Hinduismus verstehen viele allein den Brahmanismus in seiner neueren Entwicklung etwa seit den ersten nachchristlichen Jahrhunderten im Gegensatz zu den übrigen Religionen Indiens. Das dünkt uns unzweckmäßig und auch ungenau. Niemand vermag zu sagen, wo und wann der Brahmanismus aufhört und der sogenannte Hinduismus einsetzt. Immer deutlicher zeigt es sich, wie weit so viele Gestalten und Gedanken zurückgehen, die man heute hinduistisch zu nennen pflegt. Dazu kommt, daß sich Jainismus und Buddhismus immer weniger als scharf umgrenzte Sondergebilde und immer mehr als im Grunde nur brahmanische Sekten erweisen. Der Gedanke der Erlösung von den Leiden und Wirrnissen dieser Welt (Moksha), der Glaube an die Seelenwanderung, die Lehre von der Wirkung der Taten des Menschen auf sein zukünftiges Leben (Karma), die gewaltige Bedeutung der Buße, der Meditation (Yoga), die Sitte der Weltflucht, die Verehrung erleuchteter Männer, die Idee des großen Helden (Mahāpurusha) und Allherrschers (Chakravartī), ja sogar die Verehrung gewisser Symbole, die der buddhistischen Kunst besonders eigentümlich schienen, wie des Stūpa, des Rades und der Fußabdrücke, das alles und vieles mehr hat sich als uralter vorbuddhistischer indischer Geistes-

besitz erwiesen. Man darf auch nie vergessen, daß Buddhisten wie Jainisten noch lange fortfuhren an die altbrahmanischen Gottheiten zu glauben und sie anzubeten. Wegen dieses umfassenden Gemeingutes verstehen wir hier unter Hinduismus immer die Gesamtheit der religiösen Kultur Indiens, soweit sie im Gegensatz zum Parsismus, zum Islam und zum Christentum steht.

Die Pārsī (Perser), die der Religion des Zoroaster anhängen, haben für das indische Kulturleben nur geringe Bedeutung gehabt. Erst im 8. nachchristlichen Jahrhundert wanderten sie, um ihre Religion bewahren zu können, von den Muhammedanern bedrängt, aus Persien aus, siedelten sich in Indien an, blieben immer ein geschlossener Kreis, recht gering an Zahl (heute an 100 000) und fast ausschließlich auf die Gegend von Bombay beschränkt. Der Islām breitete sich erst seit dem 12. Jahrhundert in der Folge gewaltiger Eroberungszüge in Indien stärker aus (heute an 70 Millionen Anhänger). Er hat in Indien nicht unwesentliche Umbildungen erfahren, ohne selbst auf den Hinduismus bemerkenswert zu wirken. Es gibt keinen größeren Gegensatz, als die nüchterne, bilderfeindliche fanatische Lehre Muhammeds und die hinduistischen Religionen, in denen sich die mythologische Phantasie gleichsam überstürzt und gerade das Götterbild ein unentbehrlicher Mittelpunkt alles Denkens und Fühlens bildet. Das Christentum konnte in Indien nur an wenigen Punkten wirklich festen Fuß fassen, vor allem in Südindien. Christliche Gedanken dürften allerdings hier und da auch im Hinduismus Eingang gefunden haben. Der Hinduismus umfaßt in unserem Sinne also alles Geistesgut, das urtümlich auf indischem Boden gewachsen ist. Er umschließt natürlich das von den Ariern bei ihrer mehrere Jahrtausende vor Christi Geburt erfolgten Einwanderung vom Westen mitgebrachte Erbe, das ja ein unlöslicher Bestandteil des indischen Geistes seit undenklichen Zeiten geworden ist.

2.

Nicht der Buddhismus, wie man vielfach gerade unter dem Gesichtspunkt der Kunst meint, sondern der Brahmanismus ist als entscheidenste geistige Macht an die Spitze der hinduistischen Religionen zu stellen. Aus ihm gingen Jainismus und Buddhismus erst hervor. Seine Gottheiten gaben den wesentlichen Rohstoff für die ihrigen. Der Buddhismus verschwand in den letzten Jahrhunderten des ersten nachchristlichen Jahrtausends überhaupt fast gänzlich

aus dem eigentlichen Indien. Heute hängen an Dreiviertel der indischen Bevölkerung dem Brahmanismus in irgend einer seiner mannigfaltigen Gestaltungen an. Auch außerhalb Indiens gelangen ihm mancherlei Erfolge, wenn auch nicht von der Nachhaltigkeit, wie dem Buddhismus. In Burma, in Indochina und auf den Sundainseln waren brahmanische Inder die ersten Kolonisatoren.

Die ältesten heiligen Bücher des Brahmanismus sind die Veden, die ältesten literarischen Denkmäler in einer arischen Sprache. Die frischen, von kräftigem Naturgefühl durchwehten Lieder des Rigveda und die tiefsinnigen Spekulationen der Upanishads über Gott und die Welt gehören zu den höchsten Schöpfungen der Weltliteratur. Noch heute gilt der Mehrzahl der brahmanischen Inder jedes Wort aus den Veden als heilig und unantastbar. Von den Naturgottheiten, die in den Veden verehrt werden, erscheinen einige auf den ältesten erhaltenen Denkmälern indischer Plastik, die zwar dem buddhistischen Kultus angehören, im Grunde aber noch vielfach altbrahmanischen Geist atmen. So Indra, der Götterkönig, Sūrya, der Sonnengott, Srī (Lakshmī), die Göttin des Glücks, später zur Gattin Vishnus geworden; dazu kommt das Gewimmel der volkstümlichen Geister, der Nāgas und Yakshas mit ihren Beherrschern. Von einer brahmanischen Bildnerei, in der die vedischen Gottheiten in voller Würde im Mittelpunkt der Verehrung stehen, hört man nur aus der Literatur.

Aus der vedischen Religion entwickelte sich, wohl in den Jahrhunderten um Christi Geburt, der neuere Brahmanismus. Die Veden verlieren nicht gerade ihr Ansehen, doch sie büßen den engeren Zusammenhang mit der umgestellten Geisteslage des Inders ein. Nun werden die riesenhaften epischen Gedichte, das Rāmāyana des Vālmīki, die Geschichte des Prinzen Rāma und seines geliebten Weibes Sītā, und das Mahābhārata, die Erzählung vom Kriege der Kauravas und Pāndavas, dazu und von diesen abhängig die epenartigen Purānas, schließlich die noch späteren Tantras die eigentliche Bibel der Gläubigen. Während die beiden Epen in gleicher Weise von allen brahmanischen Indern verehrt werden, sind die Purānas und Tantras Sektenschriften. Jede Sekte hat sich ein anderes der achtzehn Purānas erkoren. Es gibt wohl keine brahmanische Gottheitsdarstellung, die nicht auf eines dieser ungeheuren Sammelbecken allen mythologischen Denkens und Spekulierens aus vielen Jahrhunderten Bezug hätte. Gewisse Bestandteile dieser Textbücher der Kunst,

wie man sie nennen könnte, gehen bis in die vorbuddhistische Zeit zurück; ihre heutige Gestalt haben sie aber meist in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten, ja gewisse Stücke noch später erhalten.

Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, in die Tiefen indischen mythologischen Denkens hinabzusteigen. Und doch würden erst dann all die gewaltigen in der Kunst so packend gestalteten Symbole ihr volles beziehungsreiches inneres Leben gewinnen. Zu mannigfaltig sind die möglichen Deutungen der meisten Motive. Außerdem fehlen liebevolle Vorarbeiten. Mit dem Hinweis auf die Vedāntalehre mit ihrem gewaltigen Wort: tat tvam asi, das bist du – das bedeutet die Einheit der Seele mit Gott oder die Identität von Ātman (Seele) und Brahman – auf den Trugschleier der Māyā und mit einigen nichtssagenden monistischen Phrasen darüber ist für das Verständnis der indischen Kunst nicht viel gewonnen. Das ist nur der Inbegriff einer einzigen, wenn auch wohl der wichtigsten Lehre. Neben diesem Monismus steht nicht weniger bedeutsam der Dualismus des Sānkhya, der Personalismus des Yoga, ja sogar ein ausgesprochener Materialismus. Sie alle können zur philosophischen Deutung der mythologischen Symbole herangezogen werden. Daneben gibt es aber noch eine Fülle von mehr volkstümlichen Liedern und Legenden, die sich mit der einfachen sinnfälligen Erklärung der auf den Kunstwerken dargestellten Vorgänge begnügen.*

Es wird wohl nicht früher als in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten gewesen sein, daß Siva und Vishnu mit ihrem Anhang und ihren Verkörperungen in den Mittelpunkt der brahmanischen Verehrung traten. Immer neue Sekten tauchen auf, die bald diese bald jene aus dem großen Kreise dieser Gottheiten als höchste und allmächtige, alle anderen weit überragende betrachten und mit Worten, Bildwerken und Tempeln in überschwänglicher Weise preisen. Es wäre aber bei der immer wieder alle Gegensätze vereinigenden Geistigkeit des Inders falsch zu glauben, daß nun dieser erkorene Gott alle anderen Gestalten völlig verdrängte. Auch die anderen werden nicht gänzlich vernachlässigt, sie sind gleichsam nur in die Schaar des gläubigen Gefolges zurückgetreten. So findet man in den meisten Tempeln Siva und Vishnu, Vishnu und Siva mit ihren Gattinnen nebeneinander dargestellt. Ja, es sind Gestaltungen ersonnen worden, in denen Siva und Vishnu (Hari-Hara), also die beiden höchsten Gottheitsideen oder Siva und Pārvatī (Ardha-Nārī, vergl.

* Vergleiche die Bemerkungen zu den Tafeln.

Tafel 45), also das höchste männliche und das höchste weibliche Prinzip in einer Person erscheinen.

Siva, der Gütige, den 1008 verschiedene Namen preisen, zeigt deutlich seine Herkunft aus den mannigfaltigsten Ursprüngen. Besonders viele Züge aus dem Gedankenkreise der indischen Ureinwohner scheint er in sich aufgenommen zu haben. In verschiedenen Gestalten tritt er dem Gläubigen entgegen: als Tänzer, als Asket, als Herrscher und Kämpfer. In seiner tiefsten Ausdeutung dürfte er die im Weltall wirkenden Kräfte, zerstörende und aufbauende, verkörpern. Das ist der Sinn der Darstellung, wenn er in einem Flammenbogen vierarmig als Tänzer in wunderbar beschwingtem Rhythmus erscheint (Tafel 110—113). Seine Anhänger nennen sich Saivas (Sivaiten). Der Bulle Nandi ist ihm heilig. In keinem Saiva-Tempel fehlt die meist aus einem Block gehauene Darstellung dieses in Indien so volkstümlichen Tieres (Tafel 92). Häufig tritt an die Stelle der Gestalt des Gottes ein schlichtes Linga (Phallus), das Symbol der Fruchtbarkeit und Schöpferkraft. Damit gelangen wir in den Bereich der tiefgründigen indischen Sexualmystik, die sich gerade auf der Gestalt Sivas, seiner Gattin Pārvatī und seines Sohnes Ganesa aufbaut, und der manche indische Sekte huldigt. Die Sekten der Lingāyats verehren Siva allein in der Gestalt des Linga. Die Sekten der Sāktas sehen in Sivas Gattin vor allem in ihrer Erscheinung als Kāli und Durgā die höchste Gottheit. Die Göttinnen sind ihnen die Mütter, die Sākti. Wie aus der Erde die Pflanze sprießt, so wird aus dem Schoße des Weibes alles Leben geboren. Eigene heilige Schriften, die Tantras, preisen die Sākti. Und bei gewissen Zeremonien im Kreise der Eingeweihten fallen alle Schranken. In sexuellen Orgien gilt es „der Ursache der Hochlust aller Lebewesen, der Schöpfung Urgrund und der Wurzel der ewigen Welt".*

Alle Gestalten aus Sivas Nähe sind in eine Atmosphäre von Wildheit getaucht. Das sind die Züge des uralten vedischen Sturmgottes Rudra, aus dem sie hervorgingen. In Vishnu, der anderen Hauptgottheit des neueren Brahmanismus, können dagegen die milden Eigenschaften eines Sonnengottes und Heilandes nicht verkannt werden. Wenn die Welt durch die Schlechtigkeit der Menschen zugrunde zu gehen droht, dann nimmt Vishnu eine seiner Verkörperungen an (Avatāra), steigt zur Erde hernieder und vollbringt zu ihrer

* Vergl. M. Winternitz, Die Tantras und die Religion der Sāktas. Ostasiatische Zeitschrift IV, S. 153ff.

Rettung gewaltige Taten. In seinen gepriesensten Verkörperungen als Krishna (Tafel 74, 114) und Rāma wurde Vishnu zum Mittelpunkt einer Religion hingebendster Gottesliebe (Bhakti). Ihre Bibel ist das Bhagavadgītā, das „Gotteslied", die auch in Europa so bekannte und geschätzte Episode aus dem Mahābhārata,* in der Krishna in menschlicher Gestalt als Wagenlenker dem Arjuna zur Seite steht und ihm seine weisen Lehren gibt. Die Anhänger Vishnus nennt man Vaishnavas (Vishnuiten). Krishnaismus und Rāmaismus sind zu besonders verbreiteten Zweigen des Vishnuismus geworden.

Die dritte Hauptgottheit des Brahmanismus, die mit Siva und Vishnu eine Dreieinigkeit (Trimūrti) bildet, ist Brahmā. Als selbständig verehrte Gestalt spielt Brahmā aber keine große Rolle. Die Idee der Weltseele, deren Verkörperung die Gottheit, wie schon der Name sagt, schließlich doch ist, scheint sogar der indischen Phantasie, die sonst keine Unmöglichkeiten kennt, zu gewaltig – einerseits zu voll, andererseits zu leer – gewesen zu sein, um aus ihr eine wirklich religiös erlebbare Gottesgestalt zu schaffen, der sich der Gläubige hingebend und vertrauensvoll nahen könnte. Gott Brahmā, viergesichtig, kommt meist nur als Nebenfigur (Tafel 24) neben Siva oder Vishnu vor. Es gibt auch nur wenige Tempel, die ihm geweiht sind.**

3.

Der Buddhismus und seine Bedeutung für Indien wird selten nach allen Seiten hin richtig gewürdigt. Man hat ihn als eine rationalistische Philosophie ohne Götter hingestellt. Nichts falscher als dies. Die ältesten brahmanischen Gottheiten wurden vom Buddhismus nie geleugnet, die jüngeren purānischen ihm bald ohne große Veränderungen einverleibt. Der Buddhismus ist eine echte Religion. Man hat das Neue darin weit überschätzt. Neu und ihm besonders eigentümlich ist die überragende Persönlichkeit des Stifters und die starke Organisation der Gemeinde (Sangha), daneben allerdings auch die Abkehr von gewissen zu starken Verknöcherungen und Äußerlichkeiten des brahmanischen Ritus, von den blutigen Opfern, von der Unantastbarkeit der Veden, kurz eine gewisse Verinnerlichung, die übrigens den Brahmanismus selbst ebenfalls ergriff. Sonst haben, wie schon betont, naturgemäß Buddhismus und Brahmanismus in großer Ausdehnung gleichlautende Gedanken, Symbole und Lehren.

* Bhagavadgita, des Erhabenen Sang, übertragen und eingeleitet von Schröder, Jena 1919.

** R. G. Bhandarkar, Vaisnavism, S'aivism and minor systems. Straßburg 1913. — Monier Monier-Williams, Brāhmanism and Hindūism, London 1891.

Man unterscheidet gewöhnlich ziemlich scharf zwischen Hīnayāna, dem geringeren Erlösungs-Fahrzeug und Mahāyāna, dem großen Erlösungs-Fahrzeug, dann auch zwischen der südlichen und nördlichen Schule des Buddhismus.* Hier sei auf diese Bezeichnungen nicht weiter eingegangen. Einmal sind sie recht gewaltsam und anfechtbar, dann aber haben sie für die Kunst nur geringe Bedeutung. In der Kunst werden vielmehr drei Stufen der Entwicklung deutlich, eine frühe, wo Buddha selbst von den Künstlern noch nicht gestaltet wird, sondern statt seiner nur Symbole erscheinen, eine mittlere (seit dem ersten nachchristlichen Jahrhundert), wo der „Erleuchtete" beginnt, Mittelpunkt aller künstlerischen Gestaltung zu werden, schließlich eine späte, wo Buddha zum Gott und Heiland geworden und neben ihn unter sivaitischem und tantristischem Einfluß ein ganzes Pantheon getreten ist. Die buddhistische Plastik hält sich, wie die brahmanische aufs engste an die heiligen Schriften, in der Frühzeit an die Sūtras und Jātakas des Pālikanons, der etwa in den drei letzten vorchristlichen Jahrhunderten niedergeschrieben zu sein scheint, später an Sanskritsūtras, die meist in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten entstanden sein dürften. Der Umkreis der Stoffe ist kaum geringer, als in der brahmanischen Kunst: Das Leben Buddhas mit seinen früheren Existenzen (Jātakas), Buddha als Gottheit und seine zu Buddhas und Bodhisattvas (Anwärter auf die Buddhaschaft) gewordenen Ausstrahlungen, Eigenschaften und Fähigkeiten, dazu das Heer der Schutzgottheiten, die meist dem Brahmanismus entnommen sind. Von den buddhistischen Gedanken haben in der Bildnerei nur die Lehren von der Wiedergeburt und vom Karma in den Jātaka-Darstellungen und die von der Erlösung in den Parinirvāna-Darstellungen greifbaren Niederschlag gefunden. Der Geist der „vier edlen Wahrheiten" vom Leiden, von der Entstehung des Leidens, von der Aufhebung des Leidens und vom „edlen achtgliedrigen Weg", der zur Aufhebung des Leidens führt, schwebt aber über allen bedeutenden Schöpfungen buddhistischer Kunst.

Es wird oft so hingestellt, als wäre der Buddhismus zu gewissen Zeiten in Indien die allein herrschende Religion gewesen. Davon kann nicht

* Das Bild eines Fahrzeuges wurde im Buddhismus gern für die Lehre gebraucht, die dem Gläubigen zur Erlösung bringt. Die Anhänger des späteren entwickelteren Buddhismus nannten ihre eigene Religion Mahāyāna, die ältere Richtung aber Hīnayāna. Es handelt sich um Entwicklungen, wie sie jede Religion durchmacht, nicht um Wertungen.

die Rede sein. In den Tagen des berühmtesten und mächtigsten indischen Herrschers Asoka (273–232) und des ebenfalls bedeutenden Königs Kanishka (um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts) erfreute sich der Buddhismus der Hofgunst und erlebte seine blühendste Zeit. Aber immer stand daneben der Brahmanismus in hohem Ansehen, ja auch der Jainismus wurde recht häufig von Königen hoch verehrt. Man darf nie vergessen, daß wir in der indischen Geschichte vor allem auf die naturgemäß parteilichen buddhistischen Quellen angewiesen sind und daß gerade in die Zeit höchster buddhistischer Blüte (also 3. Jahrhundert vor bis 3. Jahrhundert n. Chr.) das Werden und die Vollendung der großen Epen und der wichtigsten Purānas, also der heiligsten Schriften des neuen Brahmanismus, fällt. Wie locker der Buddhismus in der indischen Seele wurzelte, beweist am besten die Tatsache, daß er sich nur ein knappes Jahrtausend hindurch – eine kleine Zeitspanne innerhalb der indischen Geschichte – über den Rahmen einer der unzähligen Sekten erhoben hat, in die die indische Menschheit gespalten war. Erst etwa 2 – 300 Jahre nach dem Tode (Mitte des 6. Jahrhunderts oder 487/486 v. Chr.) des Stifters Gautama, des Weisen aus dem Geschlechte der Sākyas (Sākyamuni) dürfte der Buddhismus durch die Protektion des Königs Asoka aus einer nur in und um Magadha (Süd-Bihār) bekannten Sekte zu größerem Ansehen gelangt sein. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten erhaltenen buddhistischen Kunstdenkmäler. Um den Schluß des ersten Jahrtausends nach Christi Geburt ist er aus Indien fast gänzlich verschwunden.*

4.

Der Buddhismus ist aus Indien schon lange verschwunden, der Jainismus lebt. Ja, es zeigt sich immer deutlicher, daß die Jaina-Religion zu allen Zeiten in verschiedenen Gegenden in hohem Ansehen stand. Nicht selten wurde ihr königliche Unterstützung zuteil, allerdings nicht gerade von Herrschern vom Wuchse eines Asoka oder Kanishka. Ganz falsch ist die noch häufig wiederholte Behauptung, daß der Jainismus vom Buddhismus geistig abhängig gewesen wäre. Die beiden Religionen gemeinsamen Züge entstammen der

* L. de la Vallée Poussin, Bouddhisme, London 1898. — Derselbe, Bouddhisme, Paris 1909. — K. Kern, Manual of Indian Buddhism, Straßburg 1896. — H. Hackmann, Der Buddhismus, Tübingen 1919[2] und 1906[1]. – R. Pischel, Leben und Lehre des Buddha, Leipzig 1910[2].

geistigen Athmosphäre ihrer gleichen Entstehungszeit. Wenn auch die Jaina-Gläubigen im heutigen Indien nicht eben zahlreich und auf Rājputāna beschränkt sind (1¼ Millionen), sie bilden noch immer eine Macht. Gerade wohlhabende und angesehene Klassen bekennen sich zum Jainismus und sehen darauf, daß die Gotteshäuser mindestens einen prunkvollen Eindruck machen und in gutem Zustande erhalten werden.

Die Jaina-Religion verhält sich zum Brahmanismus ähnlich wie der Buddhismus. Sie steht ihm höchstens noch näher, als dieser. Sie ist eine ausgesprochen hinduistische Religion insofern, als ihr Gedankengehalt zu einem wesentlichen Teil indisches Gemeingut ist. Erlösung soll sie ihren Gläubigen bringen durch Einhaltung der Hauptvorschriften, „rechter Glaube, rechtes Erkennen, rechter Wandel", die allen hinduistischen Religionen gemein sind. Auch die brahmanischen Götter werden im allgemeinen anerkannt. Besonderes Eigentum des Jainismus ist aber die peinlichste Durchführung der Ahimsā-Lehre, des Verbotes, irgend einem Lebewesen Schaden zuzufügen.

Wie der Buddhismus hat der Jainismus einen Stifter, Vardhamāna, der in derselben Gegend und zu derselben Zeit, wie Buddha oder etwas früher gelebt haben dürfte, also im Lande Magadha im 6. oder 5. vorchristlichen Jahrhundert. Für den Gläubigen ist er Mahāvīra, „der große Held", oder Jaina (Jina) „der Sieger". Dieser historische Jaina gilt als der letzte von 24 Jainas oder Tīrthakaras (Propheten), die vor ihm in bestimmten unermeßlichen Weltperioden (Kalpas) erschienen waren, in ähnlicher Weise, wie der historische Buddha als der letzte eine Reihe von sieben Vorgängern angesehen wird. Die Darstellung der 24 Jainas, die nur ganz äußerlich durch ein am Sockel angebrachtes Tier oder Symbol unterschieden werden, ist das Hauptmotiv der Jaina-Bildnerei. Unter den Jaina-Sekten sind am wichtigsten die Svetāmbara oder Weißgekleideten und die Digambara oder Himmelgekleideten, die für die Mönche ursprünglich Nacktheit forderten. Mit den Vorschriften der Digambara hängt die völlige Nacktheit aller in der Kunst vorkommenden Jaina-Gestalten zusammen. Ihre eigentümliche Puppenhaftigkeit, die offenbar gänzliche innere und äußere Teilnahmslosigkeit gegen die Außenwelt bedeuten soll, beruht auf bestimmten Vorschriften über Körperhaltungen bei den Bußübungen, ihre verschiedene relative Größe auf gewissen Vorstellungen vom Weltbild. Je höher die Gottheiten über dem Gipfel des Berges Meru, der in der Mitte der Erde auf der Jambū-Insel liegt, wohnen, um so freier sind sie von allen irdischen

Leidenschaften und um so tiefer ist ihr Wissen. Ihre Körpergröße nimmt dagegen entsprechend ab (Tafel 79).

Wie die Lehren des Jainismus eine gewisse phantasielose Nüchternheit haben, nicht unähnlich denen des chinesischen Konfuzianismus, so auch die Jainaplastik, wenn sie das höchste Göttliche darstellen will. Das Übermenschliche, Unirdische soll zur Anschauung gebracht werden durch einen kaum wieder in irgend einer Kunst geübten Schematismus, den Ausfluß nicht der schöpferischen Phantasie, sondern des rechnenden Intellekts.*

* G. Bühler, Über die indische Sekte der Jaina, Wien 1887. — Johannes Hertel, Ausgewählte Erzählungen aus Hēmacandras Parisṭaparvan. Leipzig 1908. — H. Jacobi, Eine Jaina-Dogmatik. ZDMG. LX.

Entwicklung der indischen Plastik.

1.

Kann man von einer Entwicklung der indischen Kunst sprechen? Ist Indien nicht eher ein Erdteil, als ein einheitliches Kulturgebiet? Diese Fragen könnte man schon stellen, wenn es nur um Vorderindien ginge. Wir verstehen hier aber unter dem Begriff Indien auch die Länder, die man indische Kolonien nennen möchte – dieses Wort vor allem in kulturellem Sinne gebraucht, denn selten handelte es sich um Eroberungen mit dem Schwerte – also in der Hauptsache um Kaschmīr, Nepāl, Ceylon, Burma (Pegu), Siam, Kambodja (Khmer), Champa, Java.* Die bis zu einem gewissen Grade geistige Einheitlichkeit – die ehemalige und zum Teil noch jetzt vorhandene – aller dieser Gebiete scheint uns zweifellos. Jedes hier entstandene Kunstwerk dürfte mit nur ganz seltenen Ausnahmen sofort als indisch erkennbar sein und sich deutlich von allen mehr westlichen oder mehr östlichen und nördlichen Schöpfungen abheben. Völlig politisch geeint war nicht einmal das geographisch so geschlossene Vorderindien. Den größten Umfang hatte ein indisches Reich, soweit bekannt, zur Zeit von Asoka im dritten vorchristlichen Jahrhundert. Damals fehlte allein Südindien. Aber dieses gewaltige Gebilde bestand, nur solange Asoka selbst lebte. Später gelang es noch zweimal, für ganz kurze Zeit ähnlich große Teile Indiens unter einen Hut zu bringen. Trotz dieser so selten unterbrochenen politischen Zerrissenheit war die Verbindung zwischen den einzelnen Teilen Vorderindiens niemals lange gänzlich unterbunden. Kaleidoskopartig wurden immer andere Gebiete im Laufe der Jahrhunderte von den verschiedenen Herrschern zusammengebracht. Schließlich mag nahezu jedes Teilgebiet einmal irgendwie mit dem anderen politisch zusammengeschweißt gewesen sein: das Indusgebiet mit dem Gangesland, Hindostan mit Orissa und dem Deccan, der Deccan mit Südindien, Südindien mit Ceylon usf. Neben diesen wechselnden Zusammenwürflungen war es vor allem das religiöse Leben, das allen Gebieten, die es erfüllte, eine bis zu

* Tibet und Ostturkistan, sowie das östliche Hinterindien neigten mehr nach dem fernen Osten als nach Indien.

einem gewissen Grade einheitliche Geistigkeit, nämlich die hinduistische brachte, die dann überall durch die eingesessene Bevölkerung ihre besondere Lokalfarbe erhielt. Fast überall wurde den Brahmanen Ehrfurcht entgegengebracht. Die heiligen Plätze des Brahmanismus (Benares, Hardwār, Kānchī, Ayodhyā, Dvāravatī, Mathurā, Ujjain) und des Buddhismus (Bodh-Gayā, Sārnāth), die heiligen Sprachen standen überall im Ansehen, wo es Hinduisten gab.

Die Geschlossenheit der indischen Kultur braucht aber noch nicht eine einheitliche Entwicklung der Gesamtheit der indischen Kunst in sich zu schließen. Vorläufig ist sie jedenfalls höchstens zu ahnen. Es bedarf nicht langer Einfühlung, um zu erkennen, daß etwa die Skulpturen von Barhut (Tafel 3 ff.), die von Elurā (Tafel 35 ff.), von Konārka (Tafel 52 ff.) und Madura (Tafel 94 ff.) verschiedenen Perioden angehören. Um die Entwicklungsreihe und die Zusammenhänge aber wirklich aufzuzeigen, dazu dürfte der heute bekannt gewordene Denkmälervorrat noch nicht genügen. Man muß sich damit bescheiden, die Entwicklung gewisser politisch enger zusammengehöriger Gebiete zu erkennen, also etwa die Kunst des Panjāb, die Kunst von Orissa, des Deccan und Südindiens, die Kunst Ceylons, Cambodjas und Javas. Aber auch innerhalb dieser verhältnismäßig kleinen Kunstkreise klaffen überall Lücken, gibt es überall Rätsel. Vor allem wird es nicht gelingen, die Frühzeit zu erfassen, wo offenbar meist in leicht verderblichem Material gearbeitet wurde. Überall zeigen sich allerdings eine Fülle gleichartiger Einzelformen und Motive. Die ältesten vorhandenen über ganz Indien verstreuten buddhistischen Denkmäler aus Stein scheinen die letzten Zeugen einer über die Halbinsel verbreiteten im wesentlichen in Holz arbeitenden brahmanischen Kunst zu sein, auf deren Grundlage sich in dem ersten christlichen Halbjahrtausend die verschiedenen indischen Stile – in der Hauptsache also der Nordindische, der Deccan- und der südindische Stil – ganz allmählich herausbildeten.

2.

Die ältesten in Indien erhaltenen Kunstdenkmäler stammen offenbar aus der Zeit des schon wiederholt genannten Mauryakönigs Asoka (273–232 v. Chr.). Erst damals dürfte man in Indien dazu übergegangen sein, in ausgedehnterem Maße Bauten aus Stein aufzuführen. Für die Mehrzahl der Gebäude verwandte man natürlich auch weiterhin Holz oder Ziegel. Mit Sicherheit sind in Asokas Zeit einige steinerne Gedenksäulen anzusetzen, darunter vielleicht

als schönstes Stück das Kapitell aus Sārnāth (Tafel 1, 2). Deutlich persische Einflüsse. Die technische Ausführung übertrifft aber die persischen Vorbilder. Um die Wende des dritten und im zweiten Jahrhundert dürften dann die skulpturengeschmückten Steinumzäunungen, Tore und Stūpas von Barhut (Tafel 3 ff.), Sānchī (Tafel 7 ff.) und Bodh-Gayā (Tafel 11), etwa in dieser Reihenfolge errichtet – entstanden sein. Auch die Höhlenbauten von Udayagiri (Tafel 12, 13) und Kārli (Tafel 14), gehören dieser Periode an. Ihre in den lebenden Felsen gehauenen Reliefs mit ihren schwerfällig bewegten, aber kraftvollen und lebenstrotzenden Gestalten sind den Skulpturen von Barhut verwandt.

Es ist, wie schon erwähnt, selbstverständlich, daß diese Steindenkmäler nicht die Anfänge der indischen Plastik bedeuten. Sie setzen eine lange Kunstübung voraus. Das wäre schon aus stilistischen Gründen klar, auch wenn nicht Angaben aus der älteren Literatur vorlägen, die auf eine weit ältere Kunst hinweisen. Die Steinumzäunungen mit ihren Toren gehen deutlich auf Vorbilder aus Holz zurück. Eine Inschrift in Barhut erwähnt ausdrücklich den Ersatz eines alten Denkmals aus Holz durch einen Steinbau. Die Technik der Reliefs gemahnt an Drechsler- oder Treibarbeit. Dabei erinnere man sich, daß, wie ebenfalls eine Inschrift besagt, Elfenbeinschnitzer der Nachbarstadt Vidisa einen der Torpfosten von Sānchī gestiftet haben. Aber auch aus gewissen Stellen bei dem berühmten indischen Grammatiker Pānini (spätestens 4. Jahrhundert v. Chr., vielleicht aber viel früher) folgt, daß es bereits zu seiner Zeit brahmanische Götterbilder gab.* Und sogar im Rigveda (IV. 24. 9., VIII. 1. 5.) dürften sich einige Verse auf Götterbilder beziehen. Man weiß allerdings nicht genau, wie weit diese Verse zeitlich zurückgehen. Jedenfalls ist eine indische Bildnerei für eine ganze Zeit vor Asoka bezeugt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler aus der Maurya-Zeit sind wohl sämtlich buddhistisch. Asoka ist ja der berühmte erste königliche Schutzherr des Buddhismus. Daher kann allein der Buddhismus eine Reihe so früher Steinmonumente aufweisen. (Die ältesten Tempel und Götterbilder der anderen Religionen, aus vergänglichem Material hergestellt, sind verschwunden). Wenn auch buddhistisch und buddhistische Themen behandelnd, der Geist der

* Sten Konow, Note on the use of images in ancient India. Indian Antiquary 1909. Solche Erwähnungen von Kunstwerken finden sich zahlreicher in der älteren indischen Literatur. Eine vollständige kritische Zusammenstellung wäre erwünscht.

Kunst ist wohl noch im wesentlichen brahmanisch. Gestalten und Vorgänge schlicht realistisch erfaßt. Es wimmelt von brahmanischen Gottheiten und Geistern. Nicht nur aus stilistischen, auch aus Gründen der Ikonographie muß man also eine lange Entwicklung der indischen Kunst vor Asoka annehmen.

Auffallend ist, daß Buddha selbst noch nicht dargestellt wird, sondern nur sein Thron, sein heiliger Baum (Tafel 4), seine Fußabdrücke (Tafel 6), sein Stūpa (Tafel 5), das Rad, alles Symbole, die in Indien seit jeher als heilig galten. Die Gründe für diese Scheu sind nicht klar. Ein Bilderverbot irgend welcher Art liegt kaum vor. Vielleicht scheute man sich nur die Buddhagestalt gerade an einem Stūpa, der doch immer sterbliche Reste des Erleuchteten enthielt, anzubringen. Sonst hatte man sein Bild möglicherweise bereits in den religiösen Motivschatz aufgenommen. Es wird ja behauptet, daß z. B. eine Höhle von Udayagiri ein Buddharelief enthält;* das wäre also etwa aus derselben Zeit, wie die Stūpas von Barhut und Sānchī.

Wie an den Gedenksäulen des Asoka das persische Glockenkapitell erscheint, so gibt es auf den Reliefs der Stūpas eine Fülle von Motiven, die dem Westen entlehnt sind. Die große Bedeutung Persiens für das Indien der Maurya-Dynastie (326/25) – 185 v. Chr.) ist ja zweifellos. Mit dem Gedanken ein Weltreich zu schaffen, sandte Darius, Groß-König von Persien, im Jahre 510 v. Chr. Skylax von Karyanda nach Indien. Der Erfolg des Zuges war schließlich die Einrichtung der „Hinduprovinz" (Indusland) und der „Gandhāra-Provinz (Teile von Afganistan und der Grenzprovinz). Ein indisches Aufgebot kämpfte im Heere des Xerxes gegen Griechenland, wie Herodot berichtet. Diese Verhältnisse bestanden bis zum Zuge Alexanders des Großen, der den Weltreichsgedanken des Darius aufnahm und in den Jahren 327 – 25 in Indien weilte, bis ihn die Empörung seiner Soldaten zum Rückzug zwang. Bei einer fast zweihundertjährigen engen Nachbarschaft ist es zu verstehen, daß die hohe persische Kultur und Persiens bedeutende Kunst in Indien Eindruck machten. Daher die persischen Elemente vor allem in der indischen Architektur und die Fülle der Fabelwesen – meist geflügelte Tiergestalten – in der Bildnerei, deren westliche Herkunft augenscheinlich ist. Es handelt sich meist um nur recht äußerlich verwendete Schmuckmotive von der Art, wie sie jede Kunst gerne aus der Ferne entlehnt. Im wesentlichen wird die älteste

* Mano Mohan Ganguly, Orissa and her remains. Calcutta, London 1912. S. 70f.

uns bekannte Bildnerei Indiens sichtlich aus einheimischen Quellen gespeist. Indische Menschen in indischer Umgebung agieren. Man fühlt die unmittelbare Beobachtung – und dies nicht nur vor den schildernden Reliefs der Stūpas, sondern auch vor den Tierdarstellungen der Asoka-Säulen. Indische Plastik dürfte in der Durchbildung des menschlichen Kőrpers selten wieder so wirklichkeitsfreudig gewesen sein, wie damals. Das wird bei der trotz aller, man möchte fast sagen, Verrenkung der Glieder so anmutig bewegten Gestalt vom Osttore von Sānchī (Tafel 10), ebenso bei den Pfeilerfiguren von Barhut (Tafel 3) und bei den umschlungen dastehenden Paaren von Kārli (Tafel 14) besonders deutlich. Trotz dieser Frische der Einzelgestalten verleugnen alle diese Werke nicht den Märchencharakter, wie man es vom Standpunkt des Westens nennen könnte, dem die indische Kunst immer treu blieb: die Wesen aller Welten, Götter, Dämonen, Menschen, Tiere der Wirklichkeit und Phantasie, werden durcheinander geworfen, die natürlichen Größen- und Raumverhältnisse unbeachtet gelassen; dieselbe Gestalt erscheint mehrere Male in demselben Rahmen.*

3.

Die Kushān kamen in Indien ans Ruder als Endergebnis einer ganzen Reihe von Einfällen westlicher Eroberer. Im dritten vorchristlichen Jahrhundert hatten sich zwei Provinzen des Reiches des Diadochen Nikator unabhängig gemacht, Parthien und Baktrien. Demetrius, der vierte König von Baktrien, konnte sein hellenistisch orientiertes Reich bis in das Panjāb und noch weiter nach Indien hinein ausbreiten. Die griechischen Herrscher von Baktrien wurden durch die Sakas vertrieben. Man weiß, daß sakische Satrapen (persischer Titel) im ersten Jahrhundert v. Chr. in Taxila (Panjāb), in Mathurā und noch sonst in Indien saßen. Aber das waren alles verhältnismäßig schnell vorübergehende Erscheinungen. Wichtiger ist der Einfall der Yueh-chi in Indien. Sie eroberten Baktrien und drangen unter Führung der Sippe der Kushān ebenfalls in Indien ein. Der Name einer zweiten großen Herrscherpersönlichkeit in Indien ist der Kanishkas, Königs der Yueh-chi oder Indoskythen aus der Sippe der Kushān, dessen Regierungszeit noch nicht genau bekannt ist. Neuerdings wird das Jahr 120 n. Chr. als das Jahr seines Regierungsantrittes angenommen. Sein Reich umfaßte ganz Nordindien. Die buddhistischen Schriftsteller feiern

* Cunningham, The Stupa of Bharhut, London 1879. — A. Foucher, The Beginnings of Buddhist Art, Paris, London 1917.

ihn als einen zweiten Asoka. Er dürfte in der Tat den Buddhismus begünstigt haben. Ein wichtiges buddhistisches Konzil fand unter seiner Regierung in Kashmīr statt. Die berühmten buddhistischen Autoren Asvaghosha, auch als Dichter hochgeschätzt, Nāgārjuna und Vasumitra scheinen seine Zeitgenossen gewesen zu sein. Kanishkas Hauptstadt war Purushapura, das heutige Peshāwar. Bis in das dritte Jahrhundert hinein ist ein mächtiges Kushān-Reich feststellbar.

Man sollte meinen, daß bei so häufigen Einfällen und bei so langer Herrschaft von Fremden, die meist mehr oder weniger hellenistische Tünche angenommen hatten, die indische Kunst in schärfster Weise vom Hellenismus beeinflußt worden wäre. Das ist nicht der Fall. Dem Zeitalter der Kushān gehört zwar die sogenannte Gandhāra-Kunst an, die stärkste hellenistische Züge trägt. Auch in Mathurā hat man allerlei stark antikisierende Skulpturen gefunden, sogar in Amarāvatī (Tafel 15 ff.) fehlen hellenistische Elemente nicht ganz. Das alles genügt aber nicht, um das Bild einer sich im wesentlichen treu gebliebenen indischen Bildnerei zu zerstören.

Man hat die Rolle, die die Gandhāra-Kunst* in Indien spielte, vielfach mißverstanden. Zuerst einmal kann sie nicht graeco-buddhistisch genannt werden, wie man es getan hat, sondern höchstens hellenistisch. Kleinasiatischer Hellenismus und römische Kunst waren für sie tonangebend, aber nicht die klassische griechische Kunst. Man glaubte nicht selten, daß sie im Anschluß an Alexanders indischen Feldzug entstanden sei. Das geht schon aus zeitlichen Gründen nicht. Überdies wissen wir heute, daß der flüchtige Aufenthalt Alexanders in Indien fast gar keine Spuren hinterlassen hat. Dann hat man wieder die Bildnerei von Gandhāra der übrigen indischen Bildnerei gegenüber als künstlerisch überlegen hingestellt. Diese Wertung beruht allein auf Europäerhochmut und auf mangelndem Einfühlen in das Wesen des indischen Kunstwollens. Es ist doch von vornherein höchst unwahrscheinlich, daß in einem Grenzgebiet, dem Schauplatz unaufhörlicher Völker- und Kulturvermischung besonders hochstehende Kunst sich entwickelt haben sollte. Das Gandhāra-Land war sogar im allgemeinen eher westlich, als östlich orientiert.

---

* Gandhāra ist das Land um Peshāwar herum in der heutigen nord-westlichen Grenzprovinz. Allein wegen der Verwestlichung der Kunsttraditionen ist über kein indisches Kunstgebiet mehr geschrieben worden, als über das von Gandhāra, das ja auch in der Tat von außerkünstlerischem Standpunkt von höchster Bedeutsamkeit erscheint.

So ist es noch heute, wo sich der eigentliche Inder dort oben recht unglücklich – wie in der Fremde – fühlt. Die Gandhāra-Kunst sollte besser als der äußerste östliche Ausläufer des Hellenismus angesehen werden.* Wie es mit ihrer künstlerischen Leistung bestellt ist, erhellt am besten aus der Nebeneinanderstellung der Lösung gleichlautender Aufgaben in Gandhāra und in Indien selbst. Die beiden Reliefs (Tafel 17 u. Abb. 1), die schildern, wie der künftige Buddha auf seinem Leibroß Kanthaka, begleitet von seinem Diener Chandaka,



Abb. 1. Der Bodhisattva (Buddha) verläßt sein Haus. Etwa ½ m hoch.
Calcutta, Indian-Museum. Aus Gandhāra.

sein Haus verläßt, während Yakshas die Hufe des Pferdes tragen, mögen etwa zu gleichen Zeit entstanden sein. Wie schwungvoll ist das Relief von Amarāvatī komponiert! Ein stolzer Königssohn, mit gestrafftem Körper wie angegossen auf seinem edlen Roß sitzend, zieht dahin. Auf dem Gandhāra-Relief eine tote Häufung von Personen, die weder stehen noch schreiten. Auf einem steifen Pferde sitzt ein plumper großfüßiger und grobhändiger Mann.

* Das ist der Grund, weshalb ihr in dieser Übersicht kein wesentlicher Raum zugestanden wird.



Abb. 2. Das große Wunder von Srāvastī (Dharmachakra-Mudrā). ca. $1^1/_4$ m hoch.
Lahore, Museum. Aus Gandhāra.



Abb. 3.
Yakshinī (Fee), ca. 40 cm hoch
Museum f. Völkerkunde, Berlin.
Aus Gandhāra

Oder man vergleiche zwei Darstellungen des Erleuchteten selbst. Der Buddha von Sārnāth (Taf. 25) ist zwar einige Jahrhunderte jünger, als der von einem richtigen Musterlager hohl posierender hellenistisch-indischer Gestalten umgebene Buddha aus Lahore (Abb. 2), doch die charakteristischen Gegensätze haben sich kaum gewandelt. Wie unglücklich hockt der Heilige auf dem viel zu kleinen Lotussitz! Er hat schwer an seinem plumpen fleischigen Körper zu tragen. Ungeschlachte Hände bemühen sich vergebens, ein Mudrā zustande zu bringen. Ein verschlafenes gewöhnliches Gesicht blickt uns an. Der Buddha von Sārnāth ist ganz Spannung. Dieser Körper mit breiten Schultern und der eingezogenen Taille eines Löwen, wie es das alte indische Schönheitsideal verlangt, wird vom Geist gebändigt. Dem ganz nach innen gerichteten Gesichtsausdruck entspricht ein Gestus, dessen Sprache man zu verstehen glaubt, ohne seinen bestimmten Sinn zu kennen. Am schlagendsten ist vielleicht die Nebeneinanderstellung der so beliebten Yakshinī-Figuren aus den beiden Lagern (Tafel 19 u. Abb. 3). Da dürfte sich jedes charakterisierende Wort erübrigen.

Auch in der Einschätzung der Bedeutung der Gandhāra-Kunst für die Entwicklung der indischen Plastik ist man weit über das Ziel hinausgeschossen. Zweifellos hat die indische Kunst mannigfache Beeinflussungen aus dem Nordwesten erhalten. Vor allem machte die antike Faltensprache Eindruck und noch manches andere. Im allgemeinen hat aber Gandhāra nur sehr leise Spuren auf der Halbinsel und in den Kolonien hinterlassen. Wir können auch nicht zugestehen, daß die bildliche Darstellung des Buddha etwa in Gandhāra geschaffen worden sei, wie fast übereinstimmend behauptet wird. Für uns gehört das Buddha-Motiv zu der großen Reihe von urindischer Motiven, die Gandhāra auf seine Weise hellenistisch umgestaltete, wie z. B. das Yakshinī-Motiv oder die Szene des Mahābhinishkramana (die große Abreise), die wir bereits betrachtet haben. Höchstwahrscheinlich zwar,

daß Buddha-Bilder, die älter als die Gandhāra-Kunst sind, sich nicht erhalten haben, ebenso klar aber, daß das Buddha-Motiv so unantik wie nur möglich ist und die echt indische Vorstellung eines Yogi mit der altindischen Idee des Mahāpurusha (des großen Mannes) mit seinen 32 Lakshana (Kennzeichen eines großen Mannes) zu einer neuen Synthese verbindet. Man muß für die rein indische Formulierung, wie sie das Buddha-Ideal etwa in dem Buddha von Sārnāth fand, Vorstufen voraussetzen, die noch nichts mit Gandhāra zu tun haben.*

Starke hellenistische Beeinflussung trifft man dann in Mathurā, also im eigentlichen Indien. Viel bedeutsamer aber, als die unerfreulichen Zwitterbildungen von Mathurā, sind die dort gefundenen Werke, die an die Kunst der Mauryazeit anknüpfen und rein indischen Geist atmen. Auf den Pfeilern von buddhistischen und jainistischen Stūpa-Umzäumungen finden sich eine Reihe besonders reizvoller Yakshinī-Darstellungen (Tafel 19, 20). Die Sprödigkeit der Skulpturen aus der ältesten Zeit ist verschwunden. Die Frauengestalt mit dem Vogelbauer zeigt zwar noch die alten schweren Formen, aber Bewegung und Ausdruck sind freier geworden. Die Balkonszene bietet ein köstliches Genrebild. Die Yakshinī unter dem Baume bringt überhaupt ein ganz neues Formengefühl, betonten Liebreiz und einschmeichelnden Rhythmus. Die Reliefs sind tiefer geworden, in der Toilettenszene lösen sich die Figuren beinahe von der Fläche und bewegen sich aus dem Relief heraus.**

Auch der Skulpturenschmuck des Stūpa von Amarāvatī (Tafel 15ff.), der wohl unter der Regierung des Königs Huvishka (ca. 150—162), Kanishkas Sohn, erbaut sein dürfte, wurzelt mit allen Fasern in der Kunst der Mauryazeit. Wieder fällt ein feines Gefühl für den Wohlklang der Bewegung und für die Abgewogenheit der Komposition auf, das die ältere Zeit nicht kannte. Damit geht eine innigere Beseelung der Gestalten, eine oft glühende Leidenschaftlichkeit und eine sinnliche Freude an dem strömenden warmen Leben zusammen. Die Buddha-Figur auf dem Versuchungsrelief (Tafel 17) weist

* A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. I, Paris 1905, II 1, Paris 1918. — Derselbe, L'origine grécque de l'image du Buddha. Chalons-sur-Saone 1913. — Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900[1].

** J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archæological Museum at Mathurā. Allahabad 1910. — John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archæological Collections in the Indian Museum. Calcutta 1883.

natürlich auf Gandhāra zurück. Auffallend, wie stark sie mit ihrer plumpen Massigkeit und mit ihrem harten Gestus aus dem Rahmen fällt.*

4.

Die eigentliche Blütezeit der indischen Kunst dürfte im vierten nachchristlichen Jahrhundert mit der Tronbesteigung der Gupta einsetzen. Samudragupta, der zweite Gupta-Kaiser (ca. 330 bis ca. 375) ist die dritte eindrucksvolle indische Herrscherpersönlichkeit, die durch ihr großartiges Wirken auf allen Gebieten tiefe Spuren in der indischen Geschichte hinterlassen hat. Sein Reich hatte die größte Ausdehnung seit Asoka. In den ersten Jahrhunderten scheint sich, wenn man aus den erhaltenen Denkmälern schließen darf, vor allem im Gebiete der Gupta selbst, also in der großen nördlichen Tiefebene, reiches künstlerisches Leben zu regen. Schließlich wird aber ganz Indien ergriffen, und der Strom schöpferischer Produktion setzt sich über die Kolonien bis zum fernen Java fort. Die muhamedanische Eroberung erst, die seit dem 8. Jahrhundert in den verschiedenen Gegenden zu verschiedenen Zeitpunkten und mit wechselnder Schärfe vor sich geht und im 14. Jahrhundert ihre größte Ausdehnung erlangt, macht diesem glänzenden Zeitalter ein Ende. Südindien allein nahm eine Ausnahmestellung ein. Denn dort glückte es den Muhamedanern niemals für längere Zeit festen Fuß zu fassen. So erfreute es sich einer nicht in den Wurzeln unterbrochenen Kunsttradition bis zur Besitzergreifung durch die europäischen Eindringlinge.

Sonderbar – man fängt erst jetzt an zu verstehen, daß nicht die Kunst von Amarāvatī oder gar die von Gandhāra, wie man früher oft glaubte, Indien auf der Höhe seiner Schöpferkraft zeigt, sondern die Periode, die die Herrschaft der Gupta einleitet. Die Kushān-Zeit war nur eine Ära des Überganges von der älteren schlichten wirklichkeitsverbundenen Kunst zu dem hinreißenden Schwung der Blütezeit. Für den Literarhistoriker stand es schon lange fest, daß das vierte Jahrhundert einen Wendepunkt bedeutet. Aber es galt ja das Dogma, daß der Inder wohl Dichter und Denker, doch nie Bildner gewesen sei. Die Gupta-Zeit kennzeichnet sich vor allem als eine Renaissance des Brahmanismus. Das Sanskrit, die heilige Sprache der Brahmanen, tritt in der Literatur immer mehr an die Stelle der Landessprachen (Prākrit). Viele Purānas, also die wichtigsten heiligen Schriften des neueren Brahmanismus,

* Jos. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amāravatī and Jaggayyapeta 1887.

erlangten damals ihre endgültige Fassung. Chandragupta II., Vikramāditya (ca. 375–413) scheint der König gewesen zu sein, an dessen Hof zu Ujjain die „neun Edelsteine der Sanskritliteratur“ glänzten. Der berühmteste indische Dichter Kālidāsa gehörte dazu. Man sollte seine Dichtungen – Kunstgedichte und Dramen – neben den Purānas durchaus heranziehen, wenn man dem Wollen der gleichzeitigen und auch späteren Bildnerei näher kommen will. Dichtung und Bildnerei sind Kinder des gleichen Geistes. Wer das Eine hochschätzt, kann das Andere nicht schroff ablehnen. Die Plastik ist voll von Werken, die wie Illustrationen zu Kālidāsas Visionen wirken. Niemals hat Indien im internationalen Leben der Völker eine größere Bedeutung gehabt, als unter den Guptas und König Harsha (606–647).* Eine Flut von Pilgern, vor allem aus China, ergoß sich nach Indien, als dem heiligen Lande des Buddhismus, um dort die Stätten, die mit Buddhas Erdendasein verknüpft sind, zu besuchen, aber auch, um heilige Schriften und Buddha-Bilder zu holen. Fa-hien (in Indien 401–410) eröffnete den Reigen der berühmteren Pilger. Die ausführlichsten Nachrichten über Indien verdanken wir dem chinesischen Pilger Hsüan Tsang, der von 630–643 durch beide Indien reiste. Aber auch indische Missionare gingen nach China. Nie dürfte das Land der Mitte im engeren Gedankenaustausch mit Indien gestanden haben, als damals. So ist es verständlich, daß es die indische Bildnerei dieser Periode und nicht die von Gandhāra war, die der chinesisch-buddhistischen Kunst der T'ang-Zeit und damit auch der der Nara-Periode in Japan ein neues Antlitz gab.

Aus dem Zeitalter der Gupta stammen die ersten erhaltenen wirklich brahmanischen Skulpturen. Was aus älteren Perioden von brahmanischer Plastik bekannt ist, findet man, wie schon erwähnt, allein auf buddhistischen Denkmälern. Höchstens noch einige Münzen aus der Kushān-Zeit mit sivaitischen Darstellungen wären zu erwähnen. Jetzt aber erscheinen mächtige Bildwerke – nicht mehr die vedischen Gottheiten auf dekorativen Reliefs von Kleinkunstcharakter, sondern die gewaltigen mythologischen Phantasien der Purānas – wie selbstverständlich dem lebenden Felsen entlockt oder aus Stein gehauen. Es ist klar, daß die Darstellungen zur Verherrlichung Vishnus zu Udayagiri (Tafel 21, 22) und Dēogarh (Tafel 23, 24), die eine aus dem frühen, die andere aus dem späten fünften Jahrhundert, eine lange Entwicklung der brah-

* Seine glänzende Regierungszeit betrachten wir im Zusammenhange mit der der Gupta, obwohl 150 Jahre völligen geschichtlichen Dunkels zwischen ihm und jenen liegen.

manischen Kunst, von der wir keine Zeugnisse haben, voraussetzen. In knappesten Zügen mit den packendsten Gegenüberstellungen werden jedem gläubigen Inder die Visionen ungeheurer urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle räumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des Gläubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, beirren. Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg.

Trotz des großen neuen Aufschwunges des Brahmanismus in der Gupta-Zeit war es noch lange nicht so weit, daß der Buddhismus in Indien gänzlich ins Hintertreffen geraten wäre. Die Schilderungen des chinesischen Indienpilgers Hsüan Tsang geben ja darüber ziemlich genaue Aufklärungen. Am blühendsten war der Buddhismus damals in den alten Zentren seiner Verbreitung, an den Stätten, wo sich die großen Ereignisse im Leben Buddhas abspielten, also in Magadha, der eigentlichen Wiege des Buddhismus, in Bodh-Gayā, wo Buddha seine Erleuchtung erlangte, in Sārnāth bei Benares, wo er das Rad des Gesetzes zu bewegen begann, d. h. zum ersten Male predigte, außerdem in Mathurā. Wieder eröffnet sich eine ganz neue künstlerische Welt. Von nun an haben die Buddha-Gestalten kaum noch etwas zu tun mit denen von Gandhāra und denen im Geiste von Gandhāra. Das rein indische Ideal hat sich durchgesetzt, und von hier aus gehe man rückwärts, wenn man sich eine Vorstellung von seiner ersten Fassung bilden will. Derselbe Zug zum Großartigen, der die gleichzeitige brahmanische Plastik kennzeichnet, spricht auch aus den Buddha-Darstellungen. Die Zahl der bedeutenderen Beispiele ist übrigens in Indien recht klein, wenn man von den Felsskulpturen von Ajantā und Elurā absieht. Der Buddha von Sārnāth (Tafel 25) vereinigt Wohllaut der Linienführung, irdische Schönheit mit höchster geistiger Gespanntheit. Damit gibt er das Schönheitsideal des buddhistischen Inders, das nie wieder im Osten übertroffen worden sein dürfte. In dem Maitreya (? Tafel 26) hat der Kontur seinen kraftvollen Rhythmus, der Körper seine Straffheit verloren. Schlichte Relieffiguren, die Überbleibsel weitläufiger Szenen, geben die Erinnerung an Buddhas Erdenwallen. Über der Buddha-Figur mit den beiden Begleitern (Tafel 27) liegt bereits etwas wie barocke Unruhe. Das durchsichtige Gewand ist mit sich kräuselnden Rändern fest an den Körper gepreßt. Das

bis in alle Einzelheiten tief unterschnittene Relief stellt Licht und Schatten scharf gegenüber. Die heftig bewegten Begleiter sind sichtlich aus der weniger gebändigten Welt des purānischen Brahmanismus herübergenommen. Den Torso (Tafel 28) in seiner stolzen tatenbereiten Haltung möchte man gar nicht buddhistisch nennen, nicht einmal religiös, wenn nicht Lotussitz und adorierende Stifter eine andere Deutung unwahrscheinlich machten.*

5.

Das ungeheure Gebiet des Hochlandes von Deccan ist voll der großartigsten Kunstdenkmäler vor allem aus der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert. Jede der mächtigen Dynastien kann sich einer Reihe noch heute vorhandener gerade durch ihren Skulpturenschmuck glänzender Bauten rühmen. Einige Herrschernamen verdienen der Unbekanntheit entrissen zu werden. Denn die Denkmäler, die damals entstanden, vermögen sich mit den größten Leistungen der Weltkunst zu messen. Unter den früheren Chalukya wurden der Höhlentempel von Bādāmi (Tafel 33, 34) und die prächtigsten Tempel von Ajantā (Tafel 29 ff.) ausgehoben und ausgemalt, unter der Regierung Krishna I. (um 760) aus dem Hause der Rāshtrakūtas wurde der Kaïlāsa-Tempel zu Elurā (Tafel 35 ff.) dem Felsen abgerungen. Und die Höhlentempel von Elephanta (Tafel 45 ff.) entstanden wohl unter der Förderung derselben Dynastie. Nebenbei erwähnt, ein anderer König dieses Hauses aus dem 9. Jahrhundert, Amoghavarsha, dessen Namen wohl noch nicht viele der allein auf den Westen eingeschworenen Europäer gehört haben dürften, wird von dem berühmten arabischen Reisenden Sulaimān mit dem Kalifen von Baghdad, dem Kaiser von China und dem Kaiser von Konstantinopel zu den vier großen Beherrschern der Welt gerechnet. Europa tritt gar nicht in seinen Gedankenkreis. Die Hoysala, die um die Wende des 12. Jahrhunderts die späteren Chalukya enttronten, sind die Herrscher, unter denen der heute oftmals fälschlich als Chalukya-Stil bekannte Baustil seine höchsten Schöpfungen vollbrachte, die, wenn zugänglich gemacht, das Staunen aller Kunstliebenden hervorrufen würden. Ihre Architektur ist überhaupt nur gleichsam ein Rahmen für ungeheure Skulpturenfriese. Halebīd (Mysore) rühmt sich der prächtigsten Bauten dieser Art. Von all diesem kaum übersehbaren Reichtum werden hier nur die Felsentempel des westlichen Deccan berührt.

* Vincent A. Smith, Indian Sculpture of the Gupta Period. Ostasiatische Zeitschrift, III. 1. 1914.

Die Höhlenbauten von Ajantā (Tafel 29 ff.) gehen bis in das zweite vorchristliche Jahrhundert zurück und sind sämtlich buddhistisch. Die Höhle 19, eine der prächtigsten, muß aus stilkritischen Gründen etwa im 5. Jahrhundert angesetzt werden. Buddhistische Kunst in reichster Entfaltung. Flächen, Säulen und Pfeiler sind über und über mit Schmuck überzogen. Die alte, zurückhaltende Schlichtheit, wie sie uns Kārli flüchtig zeigte, wird nicht mehr verstanden. Während früher Buddha-Bilder verpönt waren, sind jetzt Fassade, Seitenwände und Innenräume damit übersät. Szenen aus dem irdischen Leben des Erleuchteten treten ganz zurück. Der historische Buddha ist zum Gott geworden, und andere Buddhas und Bodhisattvas sind ihm zur Seite getreten. Die erhabene Hoheit und gleichzeitige Betonung körperlicher Schönheit des Buddha von Sārnāth (Tafel 25) findet man in Ajantā kaum noch. Abstraktion setzt leise ein. Der Maitreya-Bodhisattva (Tafel 26) zeigt etwa dieselbe geistige Haltung. Die stehenden Buddhas auf seiner Rückwand und die der Höhle 19 von Ajantā sind nahezu identisch.

Etwa derselben Zeit, wie die Höhle 19 von Ajantā, gehören die Höhlentempel von Bādāmi (Tafel 33, 34) an, der Stadt, aus der der erste Chalukya-Herrscher hervorging. Wir haben hier den nicht gerade häufigen Fall der Datierung eines brahmanischen Denkmals auf Grund einer Inschrift. Wiederum ein Höhlentempel zu Ehren Vishnus, aber keine Szenen voll dramatischen Lebens, sondern repräsentative Darstellungen des Gottes bedecken die Wände: Der Gott mit Begleitern auf der Schlange tronend oder in seiner hohen Gestalt mit seiner mächtigen Tiara und seinen acht Attribute tragenden Armen, wirklich eine Vision von überirdischer Wucht, erscheint den Gläubigen. Strenger Reliefstil. Nur die Fläche als Fläche ist gefüllt, in genauer Symmetrie der Verteilung. Neben die ernsten Gestalten göttlicher Erhabenheit tritt, wie es für die indische Kunst charakteristisch ist – wir kennen es von den ältesten erhaltenen Skulpturen –, das lächelnde sinnenfrohe Leben. Über den Kapitellen und auf den Pfeilern tummeln sich menschliche Paare im Glanze ihrer irdischen Schönheit. Die Verwandtschaft mit dem Nāga-Paar von Ajantā (Tafel 31) fällt sofort auf.

Die Arbeiten an den Höhlen von Elurā (Tafel 35 ff.) setzten etwa ein, als die letzten Höhlen von Ajantā vollendet wurden. In Ajantā zieht fast ein Jahrtausend indischer, und zwar buddhistischer Kunst an uns vorüber, in Elurā nur einige Jahrhunderte. Ajantā ist das großartigste und bei weitem nicht

genügend bekannte* Museum buddhistischer Kunst in Indien, in jeder Hinsicht von größerer Bedeutsamkeit als die buddhistische Kunst von Gandhāra. In Elurā haben sich zwar alle indischen Religionen verewigt, Buddhismus, Brahmanismus, Jainismus und dies in Schöpfungen von hohem künstlerischen Wert. Trotzdem liegt der eigentliche Schwerpunkt in den Leistungen der brahmanischen Plastik. Von hier aus ist, nach unseren heutigen Kenntnissen wenigstens, die künstlerische Leistungsfähigkeit der brahmanischen Plastik abzuschätzen. Der Gedanke, einen mächtigen mehrstöckigen Tempel, überreich im Dekor, mit Fassaden und Innenräumen einem Felshügel abzutrotzen, hat nicht leicht irgendwo seinesgleichen. Man denkt vielleicht an die Pyramiden und wird sich sofort des ungeheuren Gegensatzes zwischen ägyptischem und indischem Kunstwollen bewußt. Dort mathematische Abgezirkeltheit, das Ideal der Architektur, hier phantastische Pläne, Vergewaltigung des Materials. Mit den Reliefs von Elurā stoßen wir zum ersten Male auf vorwiegend sivaitische Motive. So sind die meisten Szenen von dämonischer Wildheit erfüllt. Alle dunklen Mächte scheinen lebendig geworden zu sein. Aber auch ein neuer Stilwille dürfte sich in diesen reliefierten Freskos kund tun. Die Flächen sind großartiger aufgeteilt, als z. B. in Dēogarh (Tafel 23) oder Udayagiri (Tafel 21), die Bewegungen wuchtiger durchgeführt. Ein unruhiges Spiel von Licht und Schatten huscht über die Gestalten und läßt an Hell-Dunkel-Malereien denken. Die Figuren sind stärker von der Fläche gelöst, als je. Nur selten findet das Auge in den zackigen, zerrissenen, auf- und abwogenden Konturen einen Ruhepunkt.

Für die Datierung der Höhlen von Elephanta (Tafel 45 ff.) gibt es keinerlei dokumentarischen Anhalt. Es ist sofort klar, daß sie zeitlich nicht allzuweit von den letzten Höhlen von Elurā entfernt sein können. Wiederum sivaitische Darstellungen, aber in neuer Auffassung. Bewegung und Kontur ist besänftigt. Nicht nur Furcht vor den dunklen Gewalten beherrscht die Phantasie, sondern auch Liebe und Ehrfurcht vor dem Göttlichen und seiner Größe. Mit dem dreiköpfigen Siva ist dem indischen Bildner eine Gottesdarstellung von tiefster Erhabenheit gelungen. Die Abbildungen versagen hier mehr als je.

* Vor allem gibt es noch keine guten Aufnahmen der vielen mächtigen Buddhafiguren mit Begleitern, die sich überall in den Höhlen befinden. Das ist um so bedauernswerter, als durch sie zusammen mit den buddhistischen Skulpturen von Elurā mit einem Schlage ganz neues Licht auf die Herkunft der chinesisch-japanischen Plastik seit dem 7. Jahrhundert fallen würde.

Wer diese Büste einmal aus dem Halbdunkel der Höhle auftauchen sah, muß sich sofort bewußt werden, daß selten in der Weltkunst ein Gottheitssymbol erschütternder gestaltet wurde. Auch über den anderen Szenen liegt eine besondere Feierlichkeit und Würde. Deutlich ist das Streben des Meisters, einschmeichelndere Silhouetten und harmonischer aufgeteilte Flächen zu bieten.

6.

Das Deccan-Gebiet hatte, wie wir sahen, eine im großen und ganzen wenigstens einheitliche politische Entwicklung. Es gab lange Jahrhunderte, in denen dort mächtige und tonangebende Reiche blühten. Anders im Gebiet des alten Kalinga, das zum Teil mit der heutigen Provinz Orissa an der Ostküste der Halbinsel zusammenfällt, der eigentlichen Heimat des nordindischen Baustiles, der häufig auch indo-arischer oder Āryāvarta-Stil genannt wird, beides Bezeichnungen, die wir aus mannigfachen Gründen als ungeeignet ablehnen.* Orissa scheint selten rechte politische Selbständigkeit besessen zu haben. Es war sichtlich meist ein Spielball in der Hand der großen benachbarten Dynastien und Mächte. Daß es dennoch die Wiege des neben dem südindischen eigenartigsten indischen Baustiles gewesen ist, dürfte aus dem herkömmlichen Lauf der Dinge in Indien herausfallen. Denn die Blüte der Kunst scheint dort immer mit dem Aufkommen einer mächtigen Herrscherpersönlichkeit und mit der Bildung eines großen Reiches zusammenzugehen. Diesmal werden wohl andere Umstände wirksam gewesen sein. Orissa galt immer als besonders heiliges Land, und zwar sowohl dem brahmanischen Gläubigen, wie dem buddhistischen. Purī in Orissa wird noch heute neben Benares als die heiligste Stadt des Brahmanismus angesehen. Hier scheint sich zuerst ein uraltes vishnuitisches Heiligtum befunden zu haben. Dann wurde in Purī für lange Zeit ein Zahn Buddhas als Gegenstand tiefster Verehrung aufbewahrt, bis man ihn im vierten nachchrichstlichen Jahrhundert nach Ceylon brachte. Schließlich entwickelte sich in Purī, indem sich die brahmanischen und buddhistischen Traditionen des Ortes nach echt indischer Weise zu einer neuen Verbindung zusammenschlossen, die Verehrung des

* Wir wissen nicht, wie weit gerade Inder arischen Blutes bei der Entstehung dieses doch verhältnismäßig modernen Stiles beteiligt waren. — Āryavarta ist der alte Name für Hindostan. Es gibt aber Bauten dieses Stiles auch außerhalb von Hindostan, nur nicht in Südindien.

Jagannāth, des Herren der Welt, einer Verkörperung des Vishnu (Krishna) in Gestalt eines ziemlich rohen Holzbildwerkes, das womöglich noch buddhistischen Ursprungs ist. An vierundzwanzig großen Festen strömen noch heute an die hunderttausend Pilger nach Purī. In riesenhaften Prozessionen wird auf einem gewaltigen reich geschnitzten Prunkwagen der Jagannāth vom Haupttempel zum Gundichābāri-Tempel, dem Heiligtum seiner Gattin, gebracht und bei solcher Gelegenheit soll es angeblich vorkommen, daß sich Gläubige in religiöser Leidenschaft unter die Räder des heiligen Wagens werfen. Mit dieser uralten Heiligkeit der ganzen Gegend, die überall in Indien anerkannt wird, möge das Entstehen und die Blüte des nordindischen Stiles sowie die auffallend große Zahl erhaltener Tempel auf engstem Raum zusammenhängen. Die eigentümlich kegelförmigen Türme, die für diesen Tempelstil charakteristisch sind, werden nichts anderes, als besonders ausgebildete Stūpas sein.

Die heutige Provinz Orissa besitzt wohl ausschließlich Bauten im nordindischen Stil, und sie darf sich der zahlreichsten, stilreinsten und bedeutendsten Beispiele rühmen. Vertreter dieses Stiles sind aber über das ganze Hindostan verstreut und finden sich auch hier und da im Deccan. Seine geschichtlichen Anfänge sind, wie die Anfänge aller indischen Baustile, dunkel, ja noch dunkeler, als in anderen Fällen. Die Verbindung gerade seines architektonischen und ornamentalen Formenschatzes mit den älteren erhaltenen buddhistischen Höhlentempeln, auch denen von Udayagiri in Orissa selbst, scheint lockerer zu sein, als z. B. im Falle des südindischen Stiles. Die dekorative Plastik des nordindischen Stiles dagegen verleugnet ihre Verwandtschaft mit anderen indischen Kunstrichtungen nicht. Die Frauengestalten (Tafel 55 ff.), die so zahlreich Türme und Fassaden der Orissa-Tempel schmücken, atmen denselben Geist, wie die, die wir allerorten und zu allen Zeiten in der indischen Plastik fanden. Neben ihnen gibt es eine Fülle von Motiven und Formen, die dem Stile von Orissa, soweit man bis heute sehen kann, eigentümlich zu sein scheinen. Es wird wohl in den Jahrhunderten um den Beginn der Gupta-Zeit herum gewesen sein, daß der nordindische Stil allmählich seine eigene Formensprache fand. Als verlorene Vorstufen sind wieder Bauten in hinfälligerem Material vorauszusetzen.

Die Datierung der Tempel von Orissa macht aus Mangel von urkundlichen Angaben erhebliche Schwierigkeiten. Immerhin einige Daten sind auf Grund

von stilkritischen Vergleichen mit annähernder Sicherheit festzustellen. So geht man kaum fehl, wenn man die Errichtung des großen Lingarāja-Tempels zu Bhubanesvara (Tafel 52) in das 9. Jahrhundert ansetzt. Das Heiligtum des Jagannāth zu Purī entstand sicherlich im 11., der Sonnentempel zu Konārka im 13. Jahrhundert. Nimmt man hierzu die Resultate, die sich aus Vergleichen der Tempel von Orissa mit gewissen sehr alten datierbaren Bauten im Deccan (Aihole) ergeben, so kommt man zu dem Schluß, daß die ältesten erhaltenen Tempel von Orissa aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammen müssen. Der Muktesvara-Tempel (Tafel 53, 54) in seinen gedrungenen Abmessungen und mit seiner verhältnismäßigen Zurückhaltung im plastischen Dekor möge hierhin gehören. In schlankeren, leichteren Formen recken sich die Türme des Lingarāja-Tempels aus dem 9. Jahrhundert empor. Auch hier ist der Skulpturenschmuck im allgemeinen nur an architektonisch wichtigen Hauptpunkten angebracht und hat noch wirklich dekorativen Charakter. Wappenbildungen sind beliebt. Die Bildnerei steht im Dienste der Baukunst. Im Rājarānī-Tempel (Tafel 55ff.) aber, einem Werk wohl des 11. oder 12. Jahrhunderts, wachsen von allen Seiten an den Haupttürmen zur Steigerung der aufwärts gerichteten Bewegung Nebentürmchen empor. Der Dekor wird selbständiger, die Figuren lösen sich vom Grunde und verlieren ihren Reliefcharakter. Der Tempel zu Konārka (Tafel 59ff.) ist eine Ruine. Der Turm ist zusammengestürzt, nur das Jagamohana (Vorhalle) mit seinem großartigen, von wundervollen Freifiguren gekrönten Dach steht noch. Das Ganze sollte irgendwie den Wagen des Sonnengottes darstellen. Daher die je zwölf Räder (Tafel 69ff.) an der Nord- und Südseite. In Konārka hat die Skulpturenhäufung ihren Höhepunkt erreicht. Alle Flächen, sichtbare und unsichtbare, sind mit Bildwerken wie übersponnen.

Die Architekturplastik von Orissa steht, obwohl brahmanisch, im schärfsten Gegensatz zu den oft gleichzeitigen Felsskulpturen des westlichen Indien. Hier erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht, als Ersatz für Fresken, dort architektonischer Dekor und Schaustellungen. Die Plastik des nordindischen Stiles knüpft eben offenbar irgendwie mehr an die buddhistische, als an die brahmanische Tradition an. Der langjährige Besitz des heiligen Zahnes des Buddha bis zum 4. Jahrhundert n. Chr. wird der Grund dafür sein. Als die Vorstufe für die Bildnerei von Orissa möge man sich eine Kunst vorstellen, die die Stile von Mathurā und von Amarāvatī vereinigte. In Mathurā

hatte die Plastik einen ähnlich betont sinnlichen Zug, in Amarāvatī eine ähnliche unerschöpfliche Dekorationsfreude. Beide Richtungen haben sich in Orissa jetzt verstärkt. Die Sinnlichkeit des lebenden, atmenden Fleisches, die Wollust der Bewegungen wird absichtlicher und bewußter herausgehoben. Ja, jetzt werden unverhüllte Darstellungen (Tafel 61 ff.) sinnlicher Lust geboten. Die Fassaden des Tempels von Konārka zeigen in tausenden Bildern die wechselvollen Freuden der sinnlichen Liebe der Geschlechter.

Im schmucklosen Innern der Tempel waren die wirklichen Gottesdarstellungen aufgestellt, in ihrer überirdischen Erhabenheit der Gegenpol zu den Bildern irdischer Verstricktheit außen. Man darf aber nicht vergessen, daß wir uns bereits im 13. Jahrhundert befinden. Den tiefen Ernst und die packende Wucht der Gestaltungen von früher sucht man vergebens. Schematismus und Äußerlichkeit setzt ein. Nur das Beiwerk und die Nebengestalten gelingen. Das Bild des Sonnengottes (Tafel 73) auf seinem von sieben Pferden gezogenen Wagen, dem der Tempel zu Konārka geweiht ist, berührt sich stilistisch und stofflich vielfach mit späten buddhistischen und jainistischen Schöpfungen, ohne das jetzt noch festzustellen wäre, wer der Gebende und wer der Nehmende ist. In eine ganz neue Welt führt aber das Krishna-Relief (Tafel 74): eine Vereinigung von Gottesliebe (Bhakti) und Sinnlichkeit, wie sie dem Krishna-Kult eigentümlich und auch der europäischen Mystik nicht fremd ist.

Die Zierbildnerei von Orissa hat im allgemeinen etwas Rokokohaftes, die Darstellungen der alten Gottheiten wirken leer. Daß aber das Gefühl für Monumentalität und Kraft nicht ganz verloren gegangen ist, dafür zeugen die gewaltigen Elefanten und feurigen Rosse, die vor dem Tempel stehen, aus einem Block gehauen, eine Verbindung sicheren Naturgefühls und großartiger Dekoration.*

7.

Die Jaina-Kunst (Tafel 75 ff.) wurde früher oft als ein eigener Stilkreis angesehen. Zweifellos hat sie im Anschluß an den eigentümlichen Kultus und an die besondere Geistigkeit der Gläubigen allmählich gewisse Eigenarten ausgebildet, die sie meist ziemlich deutlich von der Kunst der anderen Religionen abhebt. Im Grunde schloß sie sich aber einem der verschiedenen lokalen Stile an. Wir wissen das schon von dem jainistischen Höhlentempel von Elurā her. Über die Geschichte der Kunst des Jainismus, ebenso über

* Mano Mohan Ganguly, Orissa and her Remains. Calcutta, London 1912.

die Entwicklung seines Pantheon ist noch recht wenig bekannt. Soweit wir heute sehen können, setzt die Blütezeit der jainistischen Plastik etwa im 10. Jahrhundert ein, also zu einer Zeit, wo der Buddhismus aus Indien fast gänzlich verschwunden war, und dauert bis in das 15. Jahrhundert hinein. Die bedeutendsten der heute erhaltenen Tempel befinden sich in Rājpūtana und Gujarāt. Da dort der nordindische Stil, soweit die hinduistische Kunst in Frage steht, vorherrscht, so erscheinen die Jaina-Tempel als seine Abarten. Eine wirkliche Übersicht über die Plastik der märchenhaften Bautengruppen oder, besser gesagt, Tempelstädte von Khajurāho, Palītāna, Girnār und Mount Ābū, um nur die bedeutendsten Bezirke der Jaina-Kunst zu nennen, müßte allein einen dicken Band füllen. Es fehlen aber noch überall systematisch vorgenommene Aufnahmen. Hier nur eine ganz beschränkte Auswahl. Die Verwandtschaft der dekorativen Plastik (Tafel 77) mit der von Orissa ist augenscheinlich. Dieselben graziös bewegten Statuetten. Jainistisch ist die im Gegensatz zu Orissa reiche Ausschmückung der Innenräume, die Verwendung des kostbarsten Materials und die noch stärkere Einbeziehung aller figürlichen Skulpturen in die Dekoration (Tafel 75). Neben der Zierplastik steht in ähnlichem Abstand, wie in Orissa, die eigentliche Darstellung der Hauptgottheiten (Tafel 77, 79). Das besondere Gepräge ist hier, wie schon betont, das Gleichmäßige und Eintönige in Haltung, Ausdruck und Physiognomie. Diese Gebundenheit übertrifft an Schematismus alles Bekannte. Dagegen wirkt abstrakteste buddhistische Plastik bewegt und lebendig. Dennoch muß man sich klar darüber sein, daß auch diese Auffassung einem bestimmten religiösen Ideal, der äußersten Befreitheit von allem Irdischen, der letzten Erhebung über alle Individualisierung entspricht. Im scharfen Gegensatz zu dieser entseelten und entkörperlichten Welt steht der verwirrende Prunk der Umgebung. Wände, Pfeiler, Decken sind geradezu spitzenartig aufgelöst. Und bisweilen macht dieser Dekorationstaumel nicht einmal vor den Jaina-Figuren selbst halt. Sie werden mit einem Netz von ursprünglich kostbaren bunten, jetzt gläsernen Steinen überzogen (Tafel 76).

8.

Neben der Kunst von Orissa und der des Deccan steht kraftvoll die Kunst Südindiens (Tafel 80 ff.). Eben erst fängt man an, ihren stolzen Wuchs seit dem 7. bis ins 18. Jahrhundert hinein genauer kennen zu lernen und zu bewundern. Südindien wird von dravidischen Völkern mit eigenem

Sprachgut bewohnt. Nur wenig Blut der arischen Eroberer ist bis dorthin gelangt. Und auch ihr Geist hat sie weniger berührt. Das dürfte der Hauptgrund sein, weshalb man der dravidischen Kultur bis vor kurzem so wenig Beachtung schenkte. Heute ist es kaum noch zweifelhaft, daß die dravidischen Völker sich zur Zeit der arischen Einwanderungen bereits einer gewissen Kultur erfreuten. Es verlohnt sich, ihre Kunst und Literatur mit derselben Liebe zu betrachten, wie die der nördlichen Völker Indiens.

Die ältesten erhaltenen südindischen Kunstdenkmäler stammen wieder etwa aus dem 6. oder 7. Jahrhundert, also aus derselben Zeit, wo auch Werke des nordindischen und Deccanstiles plötzlich aus der Dunkelheit auftauchen. Wieder ist es eine fertige Kunst, der man gegenübersteht. Ihre Vorstufen in vergänglichem Material sind dahin. Deutlicher aber, als im Falle des nordindischen Stiles kann ein mit den buddhistischen Denkmälern aus ältester Zeit gemeinsamer Schatz von Einzelformen festgestellt werden.

Unter der ruhmreichen Herrschaft der Pallava, der damaligen Vormacht in Südindien, entstanden die ältesten erhaltenen Werke: Felstempel und Felsreliefs. Es ist wahrscheinlich Narasimhavarman I. (etwa 625–45), dessen Anregung wir die „Rathas" von Māmallapuram, die Höhlenreliefs in ihrer Nähe und das gewaltige unter der Bezeichnung „Arjunas Busse" bekannte Felsrelief (Tafel 87 ff.) verdanken. Wieder scheint der Übergang vom Holzbau zum Felsentempel und Steinbau auf die Rechnung der Entschlußkraft eines Herrschers von besonderem Wuchs zu setzen zu sein. Dieser Fürst eroberte die Hauptstadt Bādāmi des Chalukya-Königs Pulakesin II., der dabei seinen Tod fand. Es ist derselbe Chalukya-Herrscher – dies sei hier erwähnt, um den Zusammenhang mit der Weltgeschichte herzustellen –, der die Erinnerung an eine Gesandtschaft aus Persien auf einem noch heute erkennbaren Fresko der Höhle 1 von Ajantā festhalten ließ. Beide feindliche Fürsten empfingen den Besuch des schon oft genannten chinesischen Pilgers Hsüan Tsang in ihrer Hauptstadt, dieser in Nāsik, jener in Kānchī, der Hauptstadt der Pallava. Es ist zweifellos, daß zwischen den Felsskulpturen des westlichen Indien und denen Südindiens ein künstlerischer Zusammenhang besteht. Aber es ist heute noch nicht möglich, der Frage, wer der Gebende und wer der Nehmende war, näher zu treten.

Die „Rathas" („sieben Pagoden" Tafel 80 ff.) von Māmallapuram stehen zeitlich zwischen den Reliefs von Bādāmi und denen von Elurā. Was die

Deccan-Fürsten im großen versuchten, unternahmen die Pallava im kleinen. In Südindien hat man verhältnismäßig kleine hier und da aufragende Felsen vollständig in nicht eben sehr überwältigende Tempel mit wenigen auffallend strengen Reliefs und in vereinzelte Tiergestalten umgebildet. Die Höhlen sind von recht bescheidenem Umfang und meist nur an der Eingangswand mit Reliefs geschmückt (Tafel 83 ff.). Man denke an Elurā zurück, wo ein ganzer mächtiger Tempelkomplex aus einem Berge herausgeschnitten wurde, wo Skulpturen- und Ornamentschmuck kaum übersehbar und die Höhlen oft mehrstöckig sind. Haben die Elurā-Reliefs einen Zug ins Großartige und Wilde, so wirken die von Māmallapuram sanfter, gebändigter, oft fast einschmeichelnd. Die Scenen sind in die vorderste Fläche gebannt, die Figuren haften am Reliefgrund. Es fehlt das dramatische Spiel von Licht und Schatten, das tief unterschnittenen und tief gestaffelten Reliefs eigen ist. Dafür achtet man auf harmonische Gruppierung, auf anmutig geführte Konturen, auf im einzelnen reizvolle Gruppen. So prachtvoll Durgās Heereszug (Tafel 84) vorüberrauscht, mit Elurā verglichen wirkt die Bewegung fast gedämpft. Wie reizvoll ist aber die knieende Gestalt zu Füßen des auf einer Schlange ruhenden Vishnu (Tafel 83) oder die Gruppe der hingelagerten Weltenhüter (Tafel 86)!

Eine Stellung für sich innerhalb der Gesamtheit der indischen Plastik nimmt das jetzt als „Herabkunft der Gangā" oder „Bhagīrathas Buße" gedeutete Felsrelief ein. Es ist wohl das umfang- und figurenreichste seiner Art in Indien und auch eins der eindrucksvollsten durch die Großartigkeit der Komposition und die Fülle tief ergreifender Gestalten und Szenen. Unvergeßlich die Gestalt des büßenden Bhagīratha und des hockenden Rishi, aber auch die verschiedenen Tiergruppen und die von allen Seiten herbeiströmenden Gottheiten. Die Natur bot nicht nur den Reliefgrund, sie greift selbst in die Szene ein. Zur Zeit des N.-O.-Monsuns stürzten über die jetzt zugemauerte mächtige Felsspalte, in der sich die Nāgas tummeln, gewaltige Regenwassermassen – die Herabkunft der Gangā, eine Verwebung von Natur und Kunst, echt indisch empfunden.

Mit diesen wenigen Denkmälern aus der Zeit der Pallava-Dynastie muß es hier genug sein. Kein Wort von den zum Teil gut erhaltenen ernsten und ehrwürdigen Tempeln der jetzt recht einsamen Pallava-Hauptstadt Kānchī.* Aus der Zeit der ebenfalls erfolggekrönten Chola-Dynastie (etwa 850–1100),

* A. Rea, Pallava Architecture, Madras 1909. — G. Jouveau-Dubreuil, Pallava Antiquities, London 1916.

unter der um 1000 herum ganz Ceylon erobert wurde, sei wenigstens das große Vimāna von Tanjore (Tafel 91) berührt, das eine große Inschrift über die Siege Rājarāja des Großen (985–1035) trägt. In allen Nischen des Sockelgeschosses des Vimāna stehen wuchtige Skulpturen, die im Gegensatz zu der Vergangenheit fast ganz von der Wand losgelöst sind. Wie früher, ordnen sie sich aber in ihrem strengen Charakter den Linien der Architektur unter. Gerade die Plastik Südindiens, so oft hemmungslos in der Bewegung, hat immer wieder auffallend strenge Bildwerke hervorgebracht. Der Nandibulle (Tafel 93), der unter einem Pavillon vor der Pagode hockt, ist nicht mehr, wie in der Pallava-Zeit nur eine großartige Tierdarstellung, er ist durch Straffung der Formen und Vergrößerung der Abmessungen über das Gewöhnliche emporgehoben.

Nach Überspringung weiterer Jahrhunderte reichster Kunstentwicklung – der Kunst der Pāndya-Zeit, wo neben die Vimānas die gewaltigen Tortürme (Gopuram, Tafel 94) treten, und vor allem der Kunst des Reiches Vijayanagar (1336–1646), deren einstige Bedeutung und Fruchtbarkeit man noch kaum ahnt,* machen wir erst wieder in der letzten Periode indischer Kunst halt, der Zeit, wo Madura nach Eroberung von Vijayanagar (1565) durch die Araber die wichtigste Stadt Südindiens war. Unter den Nāyaks von Madura, mit ihrem bedeutendsten Herrscher Tirumala, setzt die letzte Kunstblüte ein, die Südindien und damit Indien überhaupt erlebte. Der große Tempel von Madura (Tafel 95 ff.) ist das charakteristischste und bekannteste Denkmal. Jetzt erst scheint die Auflösung aller Flächen, Fassaden und Innenräume, Träger und Bedachungen in wilde Bewegung vollendete Tatsache geworden zu sein. Nirgends findet das Auge einen Ruhepunkt. Man ist vor diesen Türmen, in diesen Hallen, Gängen und Kapellen wie geblendet und ringt nach Atem. Das Relief mit seiner die Figuren haltenden festen Grundfläche entspricht den Bestrebungen der Zeit nicht mehr. Überall treten Freifiguren vor die Flächen und Pfeiler. Statt der vielfigurigen Reliefs erscheinen nun nach allen Seiten hin ausladende, oft von Figuren überquellende Freigruppen (Tafel 98 und 99).**

9.

Seit sehr alter Zeit wurden in Indien Bronzen (Tafel 101 ff.) oder besser gesagt Metall-Bildwerke aller Art gegossen. In dem indischen Hauptlande

* R. Sewell, A Forgotten Empire (Vijayanagar), London 1900.

** G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du sud de l'Inde. Paris 1914.

haben sich aber außerhalb Südindiens nur wenige Beispiele von Bedeutung erhalten. Die Werke aus Metall wurden naturgemäß zu allererst die Beute der islamischen Eroberer. In Südindien und Ceylon lagen die Dinge ja etwas anders, als im Norden. Hier konnten die fanatischen Bilderstürmer nur vorübergehend festen Fuß fassen und niemals die alte Kunsttradition gänzlich unterbinden. So wurde eine Fülle von Metallbildwerken gefunden, viele an Ort und Stelle in alten Tempeln, viele im Erdboden und unter Trümmern.

Die Nationalisten Südindiens und Ceylons streiten sich darüber, wem der Ruhm, der geistige Ahnherr dieser Bildwerke zu sein, gebührt und in einigen Fällen auch, wer die Meister waren. Es verhält sich wohl so, daß die buddhistischen Bronzen in Ceylon im Anschluß an die blühende buddhistische Kunst der Insel entstanden. Die zarte Bodhisattva-Figur aus Anurādhapura (Tafel 101) zeigt denn auch dieselbe Weichheit der Behandlung und dieselbe betonte Anmut der Linienführung, wie das Nāga-Relief (Tafel 118) von demselben Fundort. Die brahmanischen Bronzen dürften aber sämtlich südindischen Ursprungs oder, wenn in Ceylon gefunden, von südindischen Meistern in Ceylon verfertigt worden sein. Ceylon war und blieb immer vorwiegend buddhistisch. Der Brahmanismus hatte dort bei den „Sivadrohis" (Feinden des Siva) nie tiefere Erfolge. Zwischen Ceylon und den südindischen Reichen bestand jahrhundertalte Erbfeindschaft. Die Geschichte ist angefüllt von Kämpfen zwischen Sinhalesen (Bewohner von Ceylon) und Tamilen (das wichtigste dravidische Volk). Es war um den Beginn des 11. Jahrhunderts, daß ganz Ceylon für längere Zeit in die Hand des mächtigen Chola-Königs Rājarāja des Großen fiel. Damals dürften nicht nur die ältesten auf Ceylon gefundenen, sondern die ältesten (auch auf dem Festlande) erhaltenen indischen Bronze-Skulpturen überhaupt entstanden sein. Es handelt sich meist um Tempelgaben (Devādanas, Gaben für die Götter) von Seiten der Könige und anderer irgendwie hervorragender Persönlichkeiten. Nicht wenige Nachrichten über solche Stiftungen sind uns erhalten. Der Sivaismus erfreute sich damals der besonderen Gunst der landesfremden Chola-Könige. So stiftete man Metall-Bildwerke vor allem von Siva und Pārvātī nebst Anhang, sowie Bildnisse von sivaitischen heiligen Männern und Porträts frommer Gläubiger. Auch nur einigermaßen genaue Datierungen der Werke sind vorerst unmöglich.

Mit den südindischen Bronzen wird das Bild indischer Kunst um wichtige Züge erweitert. Wir haben jetzt ausschließlich Rundskulpturen vor uns, die ja in

Indien nicht allzu häufig sind, ja man kann sie wirklich Freiskulpturen nennen. Denn sie sind von allen Seiten betrachtbar. Das Motiv des tanzenden Siva (Tafel 107 ff.) fanden wir bereits im 9. Jahrhundert in Elurā (Tafel 35). Damals eine Szene von dämonischer Wucht. Das war der Gott, der auf Begräbnis- und Verbrennungsplätzen im Kreise wüster Kobolde tanzte, Verkörperlichung der Schrecken der Nacht. Von dieser Atmosphäre ist nicht viel übrig geblieben, – allein die bekannten Attribute. In Südindien ist aus dem Relief eine geschlossene Freiskulptur geworden, aus der dramatischen Szene eine Schaustellung, aus der Sinnfälligkeit ein hohes Symbol. Das ist kein gewöhnlicher Tanz mehr. Die schöpferischen Kräfte der Natur haben in diesen großzügigen Rhythmen anschauliche Formen gewonnen. Das Tiruvāsi, die mächtige flammenumzuckte Gloriole stellt gleichsam das Weltall dar, das der Gott erfüllt. Ein ganz anderer Rhythmus klingt dagegen aus Krishnas Tanz (Tafel 114): ländliche Lustigkeit. Spielend hat der Gott seine Hirten und Hirtinnen, die an ihn glauben, von der schlimmsten Plage, der Schlangengefahr, befreit.

Daß die indische Plastik etwas wie Porträts kannte, ist meist gänzlich unbekannt. Es paßt nicht recht in das phantastische Bild, das man sich von indischer Kunst zurechtgemacht hat. Dabei werden Porträtdarstellungen wohl nie gefehlt haben. In der Literatur hört man häufig davon. Vielleicht sind Stifterbildnisse, wie man sie auf buddhistischen Skulpturen (Tafel 25 ff.) findet, die ältesten Beispiele. Die erhaltenen Porträtskulpturen haben sämtlich religiösen Charakter. Die Darstellungen sivaitischer Heiliger (Tafel 104 ff.) kann man natürlich nur Porträts im weiteren Sinne, Idealbildnisse, nennen. Sie müssen zu den schönsten Leistungen indischer Kunst überhaupt gezählt werden. Unendliche menschliche Zartheit, tiefe religiöse Hingebung (Bhakti) spricht aus diesen nur kleinen Bronzeskulpturen. Vor allem die Gestalt des Sundara Mūrti Svāmi (Tafel 105) bleibt in der Anmut seiner Haltung – es sieht aus, als sänge er, von frommer Extase erfasst, ein heiliges Lied – unvergeßlich.

Zu diesen Idealporträts treten richtige Bildnisse, unzweifelhaft nach dem Leben. Weiter als bis zum 16. Jahrhundert sind sie aber nicht zurückzuverfolgen. Bildnisse von der strotzenden Lebensfülle des Königs Tirumal (1623–59) mit seinen Frauen – dies Werk aus Stein (Tafel 100) sei hier nachgetragen – oder des angeblichen Venkatapati (um 1600, Tafel 115) sind wohl erst ein

Resultat der jüngsten Entwicklung. Mit ihrem Aufkommen geht das Ende der großen religiösen Kunst zusammen.*

10.

Zum indischen Kunstgebiet gehört, wie schon betont, die Kunst der indischen Kolonialländer – dies Wort vor allem im Sinne kultureller Durchdringung gebraucht – also die Kunst von Ceylon, Kashmīr, Nepāl, Burma (Pegu), Champa, Kambodja (Khmer), Siam und Java, um nur die wichtigsten Staatenbildungen zu nennen. Alle diese Länder sind voll von Denkmälern, deren Zusammenhang mit irgend einem indischen Stile zweifelsfrei sein dürfte. Es ist keineswegs, wie man vielfach denkt, allein der Buddhismus, der indische Kultur über so weite Strecken verbreitete. Im Gegenteil, fast überall bekannten sich die ersten indischen Kolonisten ursprünglich zum Brahmanismus, so in Kashmīr, in Burma, in Kambodja, in Java. Erst meist in viel späterer Zeit, als der Buddhismus in seinem Mutterlande bereits auszusterben begann, hatte er außerhalb Indiens gewisse Missionserfolge. Heute herrscht der Buddhismus, wenn auch nicht ausschließlich, so doch als wichtigste Religion in Tibet, Nepāl, Ceylon, Burma und Siam.

Eine Übersicht über die Kunst der indischen Kolonialländer würde in gewisser Hinsicht die Kunst des Mutterlandes überstrahlen, weniger auf dem Gebiete der Plastik, als auf dem der Baukunst. Was im Mutterlande, man möchte sagen, wie ein wucherndes Naturgebilde wild und fast zufällig aufwuchs – übrigens in ähnlicher Weise, wie die großen Epen und Purānas entstanden –, in den Kolonien wird es nach einem einheitlichen, wohl durchdachten Plane in großartiger Harmonie geschaffen. Unsere Kenntnisse der hinduistischen Kunst außerhalb Indiens sind meist noch viel lückenhafter als im Falle Indiens selbst. Man hat oft noch nicht einmal die Anfänge einer Gesamtübersicht. Was zufällig an den Hauptstraßen des Verkehrs liegt, ist bekannter. Eine Ausnahme macht die Kunst von Ceylon, Kambodja und Java, wo wenigstens die Hauptdenkmäler in einigermaßen annehmbaren Veröffentlichungen zugänglich sind und man nicht hinsichtlich fast aller Daten in der Luft schwebt. Nur diese drei Kunstkreise sollen hier kurz berührt werden.

* Ananda K. Coomaraswamy, Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum, Ceylon 1914. — O. C. Gangoly, South Indian Bronzes, London 1915,

Die Geschichte von Ceylon ist durch das Vorhandensein zweier von den buddhistischen Mahāvihāra-Mönchen zu Anurādhapura geführten, zum großen Teil natürlich von Legenden durchsetzten Chroniken, des Dīpavamsa und Mahāvamsa, die bis zum Jahre 479 n. Chr. reichen – der Mahāvamsa wurde sogar bis zur Besetzung der Insel durch die Engländer im Jahre 1816 fortgesetzt –, besser bekannt, als die des Festlandes. Nachprüfbar sind die Angaben seit Asokas Zeit, wo der Buddhismus in Ceylon eingeführt wurde und die Insel in einer gewissen Abhängigkeit von Asoka gestanden zu haben scheint. Für die Kunstgeschichte bieten aber diese Chroniken wenig brauchbare Anhaltspunkte. Man erfährt, wann gewisse berühmte identifizierbare Bauten errichtet, aber auch, daß sie oft zerstört, wiederaufgebaut und restauriert wurden. Denn die Geschichte Ceylons, die Geschichte des uns heute so friedlich und sanft anmutenden sinhalesischen Volkes samt seiner Religion, die die Worte des Buddha in besonderer Reinheit bewahrt zu haben vermeint, kann sich an Grausamkeit, an wilden Zerstörungen, an unaufhörlichen Kriegen mit der jedes europäischen oder asiatischen Volkes messen. Anurādhapura wurde im Jahre 846 als Hauptstadt aufgegeben. Sicherlich sind die meisten der dort erhaltenen vom Urwald märchenhaft durchwachsenen Denkmäler vor dieser Zeit entstanden, keineswegs aber alle; denn die altehrwürdige Hauptstadt wurde offenbar nie gänzlich vernachlässigt, sondern des öfteren, so im 12. Jahrhundert, wieder restauriert. Nach Anurādhapura stieg Pollonnāruwa zur Hauptstadt auf. Für die Denkmäler in der Gegend dieser Stadt ist allerdings anzunehmen, daß sie nicht früher als im 9. Jahrhundert aufgeführt wurden. Die höchste Blütezeit scheint die Insel unter Parākrama Bāhu dem Großen (1164–97) erlebt zu haben. Ein großer Einfall wurde damals in das südindische Reich der Pandyas gemacht. Es wird ausdrücklich berichtet, welche Fülle von Bauten der König in Pollonnāruwa errichten ließ und daß er dabei auch die Restaurierung von Anurādhapura betrieb.

Zu den bedeutendsten Denkmälern, die sich in Ceylon erhalten haben, gehören die Felsbauten und Felsskulpturen zu Gal Vihāre bei Pollonnāruwa. Sie sind unter den Auspizien des Königs Parākrama Bāhu entstanden und tragen eine lange auf den König und seine der buddhistischen Kirche erwiesenen Wohltaten bezügliche Inschrift vom Jahre 1165. Man sieht die gewaltige Gestalt eines sterbenden Buddha, neben ihr das Standbild vermutlich eines seiner

Schüler (Ananda), endlich einen sitzenden Buddha in einer skulptierten Felsnische (Tafel 122), also ein Bild des Erleuchteten aus dem 12. Jahrhundert, eine der letzten indischen Buddhadarstellungen von innerer Kraft und Erhabenheit.

Die Gal-Vihāre-Gruppe bietet einen der wenigen Anhaltspunkte in der Kunst Ceylons, von der Datierungen ausgehen können. Es ist klar, daß der Buddha von Anurādhapura (Tafel 120) in seiner milden Geistigkeit weit früher angesetzt werden darf, als diese energische, fast individuelle, man möchte sagen, fanatisch wirkende Gestalt von Gal Vihāre. Weitere Stützen für Zeitbestimmungen erhält man vielleicht aus Vergleichen mit der festländischen Plastik. Denn schließlich stand Ceylon ja immer in so enger Verbindung mit dem Festlande, daß seine Kunstentwicklung nicht viel anders verlaufen sein kann, als dort. Dem entsprechend sind die Skulpturen von Anurādhapura etwa in die späte Gupta-Zeit (Buddha von Sārnāth, Tafel 25, Höhle 19 von Ajantā, Tafel 29 ff.) anzusetzen, also in das 5. oder 6. Jahrhundert. Hier wie dort findet sich immer wieder derselbe einschmeichelnde Fluß der Konturen und dieselbe Weichheit der Materialbehandlung. Und das ceylonesische Liebespaar (Tafel 121) hat in seiner so rührenden menschlichen Schlichtheit nur in gewissen Fresken der Höhlen von Ajantā aus derselben Zeit seinesgleichen. Außerhalb Indiens kämen als Schöpfungen verwandten Geistes dann noch die buddhistischen Reliefs von Bōrōbudur auf Java in Betracht.

Die „Mondsteine" genannten reliefierten Steinplatten vor Treppenrampen (Tafel 116) dürften zum Teil zu den ältesten in Ceylon gefundenen Denkmälern gehören. Auch die individuell anmutende Statue (Tafel 117) auf der Terrasse der Ruwanweli Dāgaba (Stūpa) zu Anurādhapura mag vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. entstanden sein. Dasselbe gilt von den vier an demselben Platz befindlichen Buddhastatuen.

Die beiden Felsskulpturen dagegen möchten wir recht spät ansetzen. Das „Kapila" genannte Felsrelief (Tafel 120), ein Mann in der bekannten Haltung vornehmen Sichgehenlassens (Mahāraja-Līlā), deutlich als irdische Persönlichkeit charakterisiert, steht in jeder Hinsicht einzig in der indischen Plastik da. Seltsam das eigentümliche Motiv, der geheimnisvolle Ausdruck des Gesichts, die ernste Wucht, die aus dem Ganzen spricht. Das „versenkte" Felsrelief (Tafel 124) soll König Parākrama Bāhu darstellen. Von dieser Tradition

wird nur wahr sein, daß das Werk etwa aus seiner Zeit (12. Jahrhundert) stammt. Seit dem 13. Jahrhundert geht es mit Ceylon politisch schnell bergab. Bildnereien von Bedeutung dürften seitdem nicht mehr entstanden sein.*

Wer die ältesten indischen Kolonisatoren des heutigen Kambodja waren, steht nicht sicher fest, zuerst vielleicht Leute aus dem alten Kalinga (Orissa), dann aber auch aus anderen Teilen Indiens und vor allem aus Java. Zuerst kamen offenbar Brahmanen, dann auch Buddhisten, die es aber nie zu entscheidendem Einfluß gebracht zu haben scheinen. Elemente aus allen indischen Stilen sind in Kambodja feststellbar. Es ist vorläufig nicht möglich, zu erkennen, welcher indische Stil, der nordindische, der Deccan- oder der südindische Stil stärker eingewirkt haben. Das liegt wohl daran, daß die Kunst von Kambodja sich als Ganzes eben als eine Neuschöpfung von ausgesprochener Eigenart gibt, und zwar von einer architektonischen Großartigkeit und Geschlossenheit, wie sie auf dem Festlande kaum bekannt ist. Die Plastik dagegen kann sich mit den hervorragendsten Leistungen des Festlandes im allgemeinen nicht messen. Irgendwie haben bereits realistische Bestrebungen die Ursprünglichkeit der Kraft des Bildners gebrochen. So wirken z. B. die so häufig in Angkor vorkommenden Tēvada-Figuren (Tafel 127) fast aktmäßig nüchtern. Die einzelnen Gestalten im Getümmel der Schlachten oder der Höllen auf den Relieffriesen (Tafel 131 ff.) machen eher den Eindruck von wilden Tänzern, als von todesmutigen Kämpfern und unbarmherzigen Schergen. Religiöse Strenge und Erhebung ist nicht die eigentliche Stärke der Bildnerei von Kambodja, wohl aber spielerische Bewegung und Freude am Dekorativen. Die Jongleure und Tänzerinnen (Tafel 129 ff.), die in ihrem wie mit schweren Stickereien verzierten Rahmen ihre kapriziösen Sprünge und Pas ausführen, haben in der indischen Plastik nicht ihresgleichen. Überall wagt sich prachtvolles, in seiner Mannigfaltigkeit unerschöpfliches Ornament bis zur Gleichberechtigung mit dem bildlichen Schmuck hervor. Die großen Relief-

---

* Vincent A. Smith, The sculpture of Ceylon. The Journal of Indian Art, Oct. 1913. — Henri W. Cave, The Ruined Cities of Ceylon[4], London 1907. Ananda K. Coomaraswamy, Mediaeval Sinhalese Art, Ohne Datum und Ort. — L. E. Blazé, A History of Ceylon, London, Madras, Colombo 1913.

zyklen machen in ihrer eigentümlich wogenden Flächigkeit und in der Art ihrer Einordnung in die Wand – sie bedecken nur die oberen Teile der Wände – den Eindruck von zur Dekoration aufgehängten Gobelins oder Teppichen. Neben den Dekorationen gelingen die Szenen aus dem unmittelbaren Leben am besten. Welch festlicher Glanz herrscht im Paradies, das nichts weiter ist, als das naturgetreue Bild von Hofgesellschaften in herrlich verzierten Holzpavillons. Auf der sogenannten Terrasse des aussätzigen Königs zu Angkor Thom findet man eine ähnliche Darstellung (Tafel 126), die sicher bis in alle Einzelheiten aus dem unmittelbaren Leben genommen ist. Man denkt an Akte nach der Natur und an Porträts. Ja, sogar eine so ergreifende – wir würden sagen – Märchenszene, wie der Tod des Affenfürsten (Tafel 135), gewinnt ihre Hauptwirkung aus der realistischen Durchführung der von Schmerz erfüllten Gesichter der trauernden Umgebung und ihrer sorgsam zugreifenden Bewegungen. Mit erloschenem Auge liegt der Affenfürst da.

Die älteste Inschrift, die man heute aus Kambodja kennt, stammt aus dem Jahre 604. In der Zeit von 631–33 weilte der chinesische Pilger Hsüan Tsang, der uns schon so häufig auf unserer Wanderung durch die berühmten Stätten Indiens begegnete, auch in Kambodja und erzählt von dem Glanz des Reiches. Die ältesten erhaltenen Denkmäler dürften aber nicht weiter als bis zum 9. Jahrhundert zurückreichen. Der Bayon-Tempel scheint aus dieser Zeit zu stammen. Seine Türme (Tafel 125) mit den nach vier Himmelsrichtungen blickenden Köpfen verbinden eine religiöse Idee aufs wirkungsvollste mit einem Schmuckmotiv. König Indravarman wird ihn begonnen haben. Unter seinem Sohn Yasowarman, also bereits im 10. Jahrhundert, mag Angkor-Thom vollendet worden sein, eine ganze gewaltige Stadt von mehr als 12 km Umfang, deren Zentrum der Bayon-Tempel war. Angkor-Vat dagegen ist nur ein isolierter Tempel, vermutlich der letzte große Bau von Kambodja. Es wird angenommen, daß der Pandit Divākara als Baumeister ihn unter der Regierung von König Sūryavarman in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erbaute. Wer und was die Zerstörung der Denkmäler von Kambodja verschuldete, ist ganz unbekannt. Vielleicht hängt sie mit dem Emporkommen der Macht der Siamesen (Thai) zusammen, denen das durch die unaufhörlichen Kriege mit den Champas geschwächte Land im 13. Jahrhundert zum größten Teil zum Opfer fiel. Die Ruinen von Angkor gehörten zum jetzigen

Königreich Siam, bis sie im Jahre 1907 an Frankreich abgetreten und zu Französisch-Kambodja geschlagen wurden.*

Auch die geschichtliche Überlieferung Javas ist recht lückenhaft und unsicher. Aufschlußreiche Inschriften auf den Denkmälern gibt es nicht allzuviele. Allerlei Aufklärung bieten ausländische Reiseberichte und überhaupt die Chroniken fremder Völker, die mit Java irgendwie in Verbindung traten. Tempelruinen und Inschriften lassen darauf schließen, daß vishnuitische Brahmanen der Insel die indische Kultur brachten. Die einheimische Tradition berichtet, Aji Saka, König von Hastinapura am Ganges wäre im Jahre 78 n. Chr. nach Java gelangt. Und mit diesem Datum beginnt die javanische Zeitrechnung. Buddhisten scheinen erst viel später auf der Insel angelangt zu sein. Noch Fa Hien, der chinesische Pilger, der Java im Jahre 412 und 413 bereiste, berichtet von der hohen Blüte des Brahmanismus und klagt über die geringe Bedeutung des Buddhismus in Java. Da der Buddhismus erst verhältnismäßig spät dort Eingang fand, so ist es selbstverständlich, daß es vor allem seine von sivaitischen Gottheiten und Lehren durchsetzte spätere Richtung war, die sich verbreitete.

Die ältesten der vielen, zum Teil recht gut erhaltenen brahmanischen Tempel liegen auf dem sogenannten Diëng-Plateau. Eine Inschrift weist hier auf den Beginn des 9. Jahrhunderts hin. Einflüsse von Südindien, sowohl wie vom Deccan scheinen unverkennbar. Doch die Plastik spielt eine geringere Rolle, als man es sonst irgendwo an indischen Tempelbauten gewohnt ist.

Im Zentrum von Java liegen die beiden Denkmäler, die den Höhepunkt javanischer Kunst bedeuten, der Chandi Bōrōbudur (Tafel 136ff.) und die Tempelgruppe von Prambānan (Tafel 146ff.). Jener bietet mit seiner unvergeßlich eindrucksvollen Silhouette und mit seinen zarten, unübersehbar langen Relieffriesen ein Wunder der Weltkunst, diese, architektonisch weniger bedeutsam, zeigt zum ersten Male eine Synthese brahmanischen und buddhistischen Geistes und die vielleicht packendste Illustration zu Indiens Nationalepos, dem Rāmāyana.

---

* J. Commaille, Guide aux ruines d'Angkor. Paris 1912. — Derselbe, Angkor, Ostasiatische Zeitschrift, II. — L. Fournereau, Les ruines d'Angkor. Paris 1890. — Derselbe, Les ruines Khmères. Paris 1890.

Der Stūpa von Bōrōbudur dürfte aus der Mitte des 9. Jahrhunderts stammen, wie der Charakter einer Inschrift anzudeuten scheint. Die Skulpturen von Bōrōbudur zeigen gewisse Verwandtschaft einerseits mit denen von Ceylon (Tafel 116ff.), andererseits mit denen von Amarāvatī (Tafel 15ff.). Hier möge das Zentrum gewesen sein, von dem Ausstrahlungen sowohl nach Ceylon wie nach Java gingen. Auf dem indischen Festland findet sich nur in Amarāvatī so früh jener bestrickende Wohllaut aller Bewegung, jene Weichheit der Modellierung und jene einschmeichelnde Abgewogenheit der Komposition, die die Plastik von Bōrōbudur auszeichnet. Auch die architektonische Gliederung des Stūpa von Amarāvatī in der verschwenderischen Fülle seines Schmuckes dürfte der von Bōrōbudur am ehesten verwandt sein. In Java vereinigen sich aber Architektur und Dekor zu neuer großartigerer Harmonie, während Amarāvatī fast unter der Last des Schmuckes zusammenbricht. Die Skulpturen im einzelnen dagegen, so unendlich reizvoll und ansprechend sie sind, können, verglichen mit dem Festlande, in ähnlicher Weise, wie die von Angkor, eine gewisse Schwächlichkeit und Virtuosität nicht verbergen. Durch oft allzu große epische Breite wird das Auge vom Wesentlichen abgelenkt. Die Plastik von Barhut, Sānchī und auch Amarāvatī wirkt weit straffer und belebter. Am stärksten kommt diese leise Glätte und Leere bei den dennoch künstlerisch, meist sehr hochstehenden Freiskulpturen von Buddhas und Bodhisattvas (Tafel 137, 138) zum Vorschein. Daß bei einer Reliefzahl von 2141 Tafeln, bei einer Flächenlänge von über fünf Kilometern, bei über fünfhundert Buddha- und Bodhisattva-Figuren Wiederholungen in Komposition und Typen nicht fehlen, ist selbstverständlich und darf nicht bemängelt werden. Ganz neu für Indien erscheint das Ineinandergreifen und Verwobensein von Mensch und Natur: Anfänge von landschaftlicher Stimmungskunst, übrigens etwa zu derselben Zeit, wie in China und weit früher, als in Europa. Das ist buddhistischer Geist, ebenso wie der rührende Friede, der über allen Szenen liegt. Man wähnt sich in ein verzaubertes Land der Glückseligkeit versetzt.

Die Tempel von Prambānam (Tafel 146ff.) sind brahmanisch, und zwar vor allem dem Siva geweiht. Eine Inschrift läßt an das 10. oder 11. Jahrhundert als Entstehungszeit denken. Sie mögen also 100 oder 150 Jahre später erbaut sein, als der Chandi Bōrōbudur. Ihre Reliefs sind daher stark von denen von Bōrōbudur abhängig. Der brahmanischen Bildnerei fehlt fast immer jegliches Eingehen auf die Umwelt und auf die lebende Natur. Ohne nach

rechts oder links zu schauen, vertieft sie sich in die Dramatik der Ereignisse und in das Walten ihrer Gottheiten. So ist in Prambānam jede Szene von stürmischem Leben erfüllt – im Gegensatz zu Bōrōbudur. Daneben aber überrascht liebevollste Naturbeobachtung und eine Fülle entzückender Genreszenen. Das ist buddhistischer Einschlag. Die heftige Bewegtheit der Figuren erfordert schärfere Charakteristik im einzelnen. Die ohne Zäsur verlaufende Komposition unterstreicht noch die dramatische Wirkung.

Die brahmanischen und buddhistischen Einzelfiguren (Tafel 150ff.), die sich jetzt in Museen und Privatsammlungen befinden, stammen aus den verschiedensten javanischen Tempeln. Ihre Einordnung ist nicht immer einwandsfrei gelungen.*

* A. Foucher, Notes d'archéologie bouddhique. BEFEO IX, Hanoi 1909. – J. Groneman, Tjandi Parambanan op midden Java na de Outgraving, Leiden 1883. – J. F. Scheltema, Monumental Java, London 1912.

Die ältesten erhaltenen Skulpturen

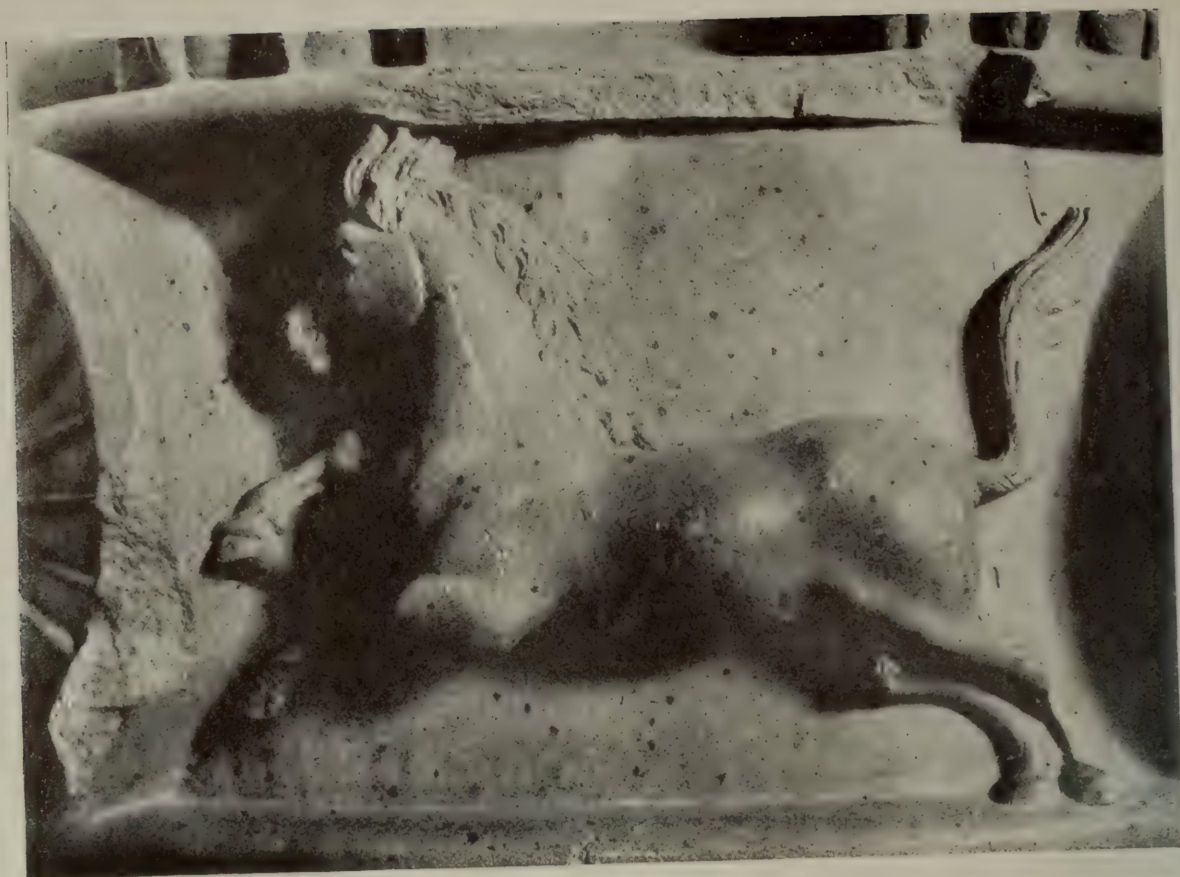
III.—II. Jahrhundert v. Chr.

GEDENKSÄULE VON SĀRNĀTH
UMZÄUNUNG VON SĀNCHĪ, BARHUT, BODH-GAYĀ
FELSSKULPTUREN VON UDAYAGIRI (ORISSA) UND KĀRLI



Sārnāth, Kapitell einer Gedenksäule mit Löwen
(Polierter Granit, aus einem Stück)

2. Hälfte des III. Jahrh. v. Chr.



Sārnāth, Kapitell der Gedenksäule
Einzelheiten der Deckplatte

2. Hälfte des III. Jahrh. v. Chr.



Barhut, Vom Steinzaun des Stūpa (Pfeilerreliefs)
l. Chandā Yakshinī, r. Kubera Yaksha
Indian Museum, Calcutta

Um 200 v. Chr.





Barhut, Vom Steinzaun des Stūpa *Um 200 v. Chr.*
Oben: Querbalken-Medaillon mit Königsbüste. Unten: Pfeiler-Medaillon mit angebetetem Nyagrodha-Baum

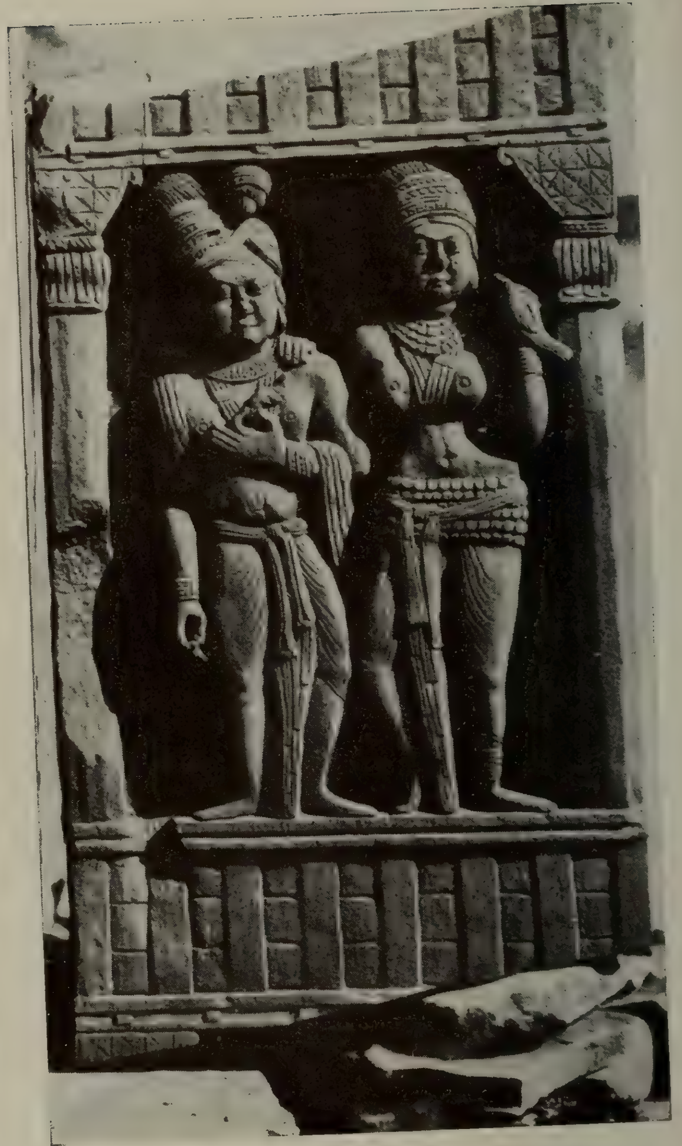




Barhut, Pfeilerreliefs von der Umzäunung — *Um 200 v. Chr.*

l. Unbekanntes Paar. r. Stūpa mit Anbetern. — Indian Museum, Calcutta





Um 200 v. Chr.

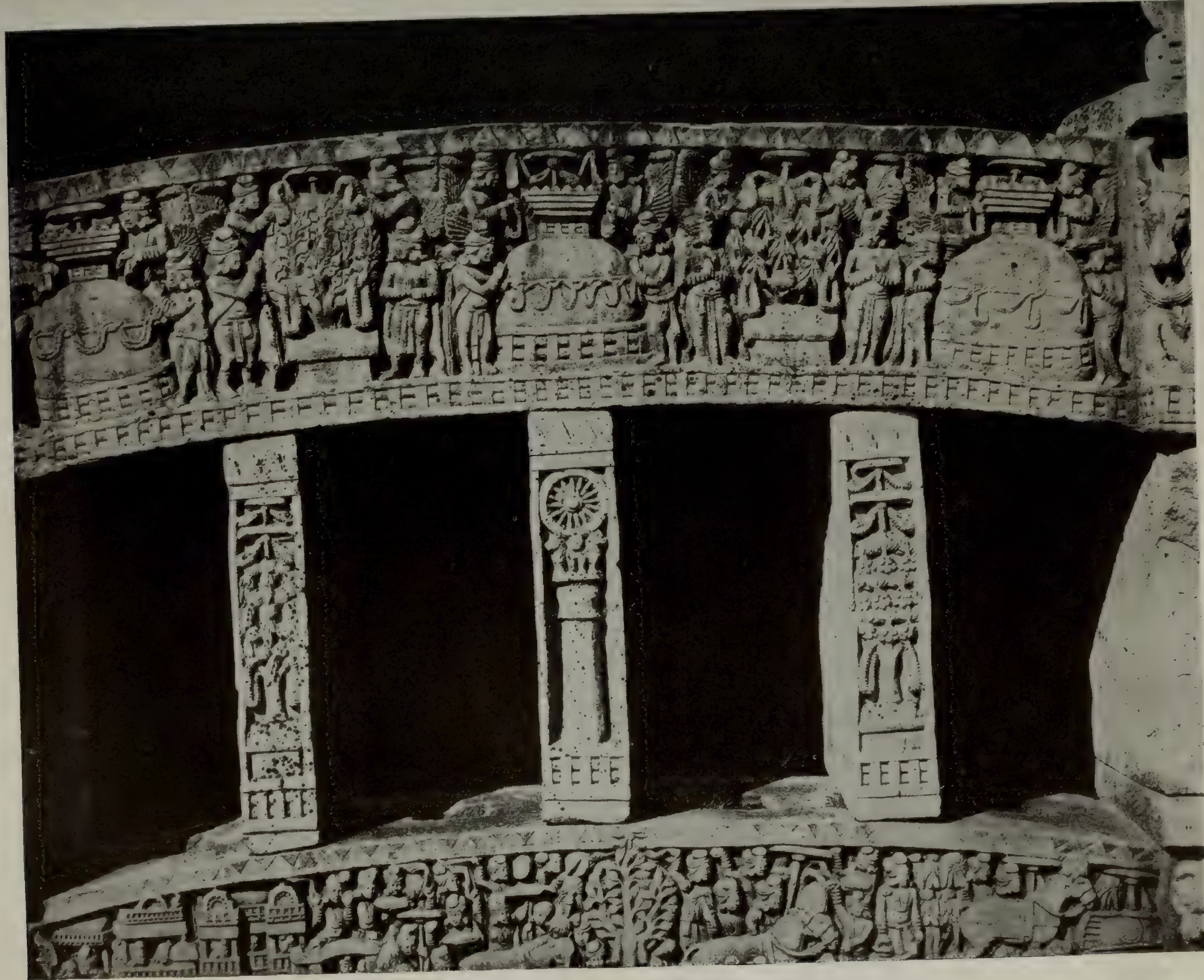
Barhut, Pfeilerreliefs der Umzäunung

l. König Ajātasatru von Magadha verehrt die Fußabdrücke und den Thron Buddhas. r. Unbekanntes Paar

Indian Museum, Calcutta



Sānchī, Westtor — *II. Jahrh. v. Chr.*
Umzäunung und Teil des Stūpa (etwa 10 m hoch)



II. Jahrh. v. Chr.

Sānchī, Osttor, oberster Querbalken (nach Gipsabguß)
Oben: Verehrung von Stūpas und heiligen Bäumen



Sānchī, Nordtor
Sturz des Nordtors der Umzäunung des Stūpa (etwa 7 m hoch)

II. Jahrh. v. Chr.

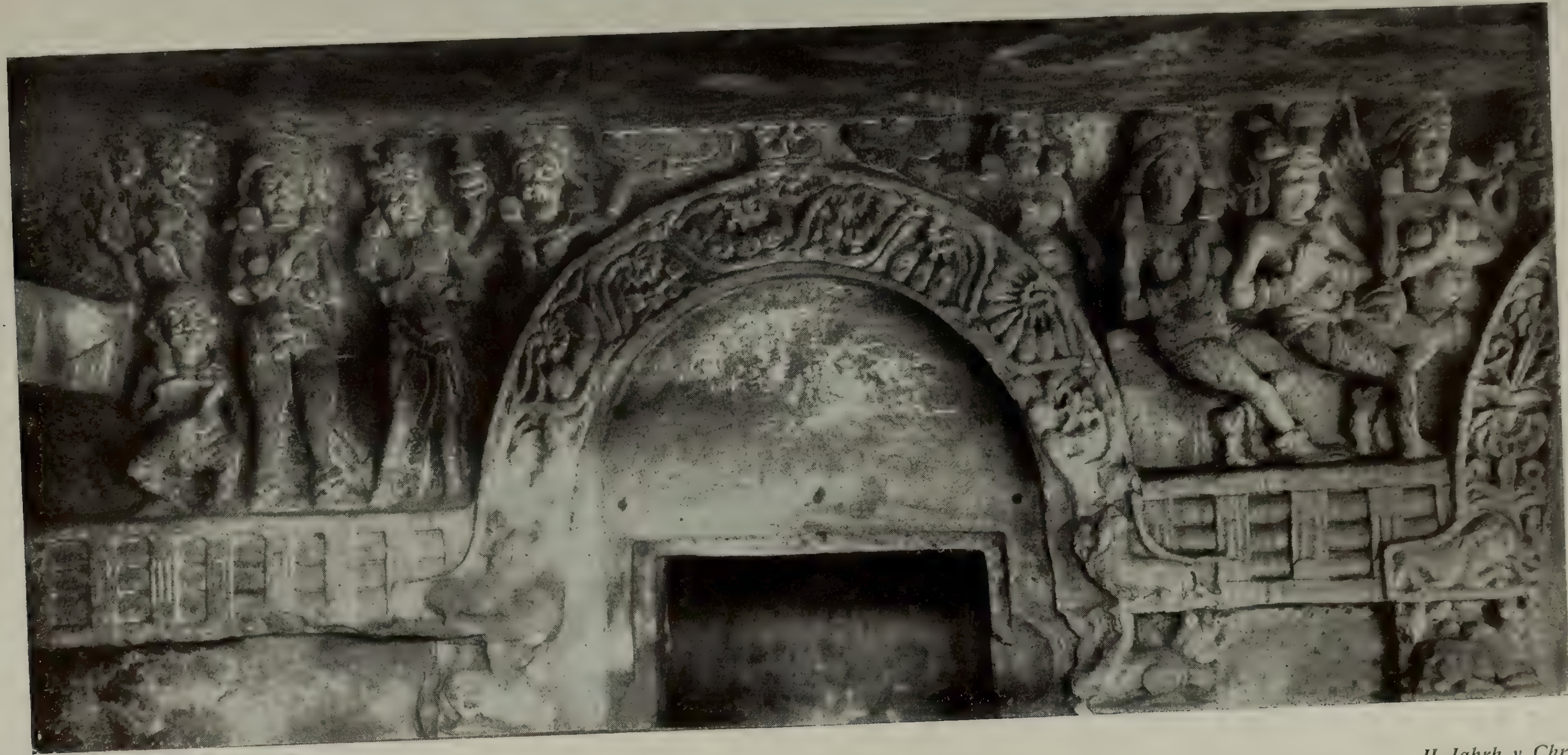


Sānchī, Osttor
Detail (Yakshinī) vom Torsturz

II. Jahrh. v. Chr.



Bodh-Gayā, Umzäunung aus Stein — *II. Jahrh. v. Chr.*



II. Jahrh. v. Chr.

Udayagiri (Orissa), Rāni Gumphā-Höhle
Unbekannte buddhistische Szenen vom Fries des unteren Stockwerks

12



Udayagiri (Orissa), Rāni Gumphā-Höhle — *II. Jahrh. v. Chr.*

Unbekannte buddhistische Szene vom Fries des unteren Stockwerks



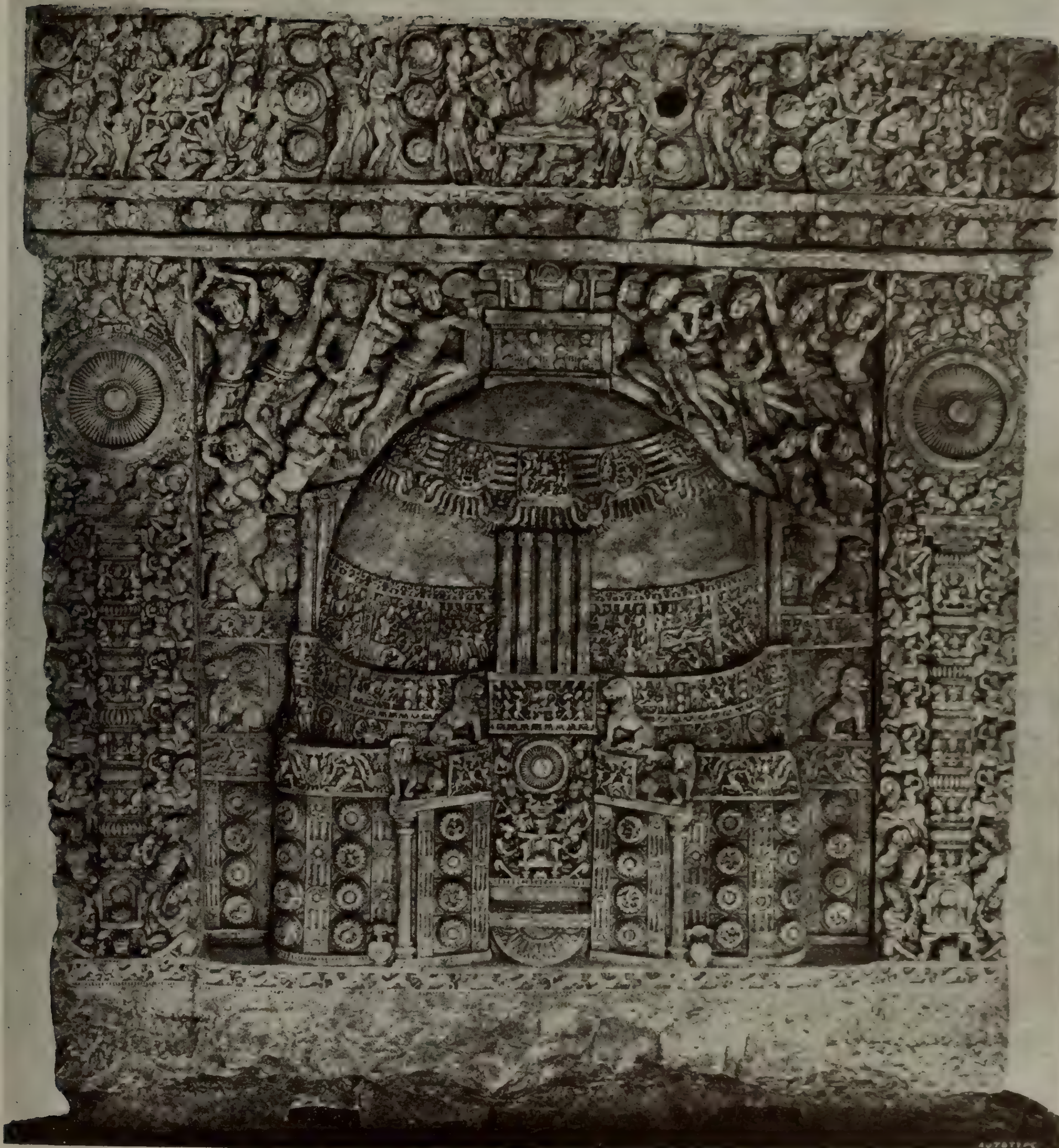
II. Jahrh. v. und IV.—VI. Jahrh. n. Chr.

Kārli, Chaitya — Felsskulpturen der Eingangswand
Die beiden umschlungenen Paare (vielleicht Wachtgottheiten) aus dem II. Jahrh. v. Chr.
Die übrigen Skulpturen (Buddha mit Begleitern) etwa aus dem IV.—VI. Jahrh. n. Chr.

Die Plastik der Kushān-Zeit

etwa 50–300 n. Chr.

STŪPAS VON AMARĀVATĪ UND MATHURĀ



Amarāvatī, Tafel von der Bekleidung des Stūpa (etwa $1^{3}/_{4}$ m hoch) *Um 200 n. Chr.*
Ansicht eines Stūpa, ähnlich dem von Amarāvatī



Um 200 n. Chr.

Amarāvatī, Platte von der Bekleidung des Stūpa (etwa 75 cm breit)

Stūpa mit Nāgas und Anbeterinnen



Um 200 n. Chr.

Amarāvatī, Teil einer Platte von der Bekleidung des Stūpa

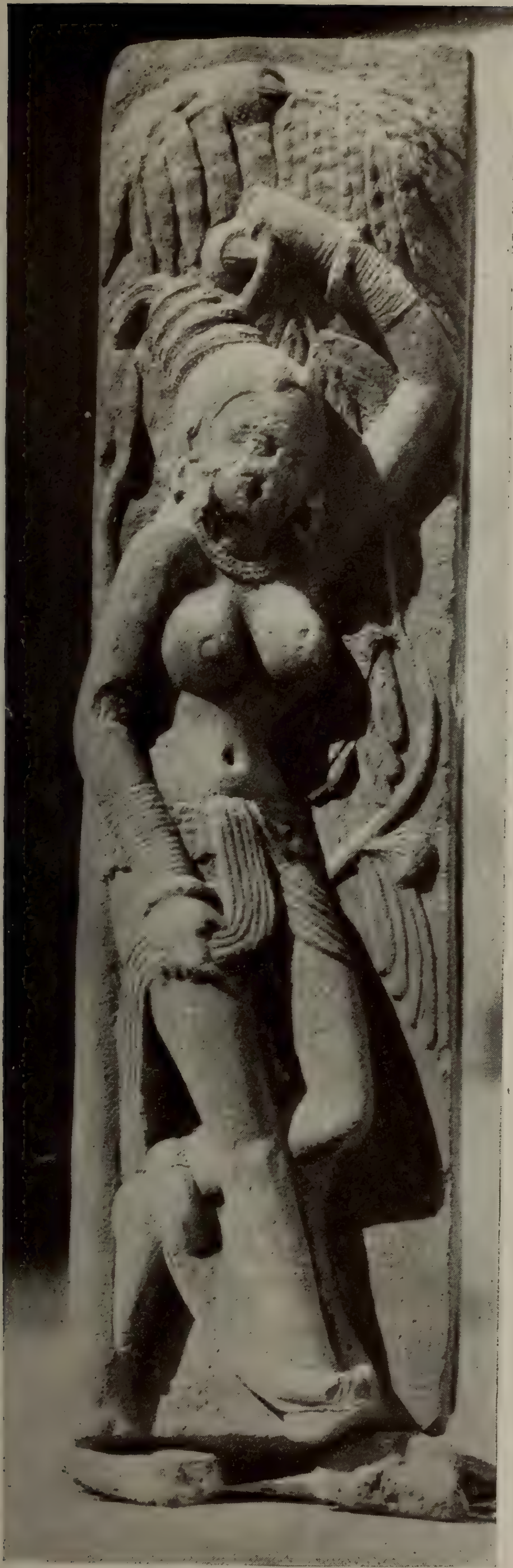
Oben: Versuchung Buddhas durch die Töchter Māras (Māra-dharshana)

Unten: Siddhārta (Buddha) verläßt Kapilavastu, um Asket zu werden (Mahābhinishkramana, die große Abreise). Etwa 40 cm breit



Amarāvatī
Unbekannte Szene

II. Jahrh. n. Chr.





Mathurā, von der Umzäunung eines buddhistischen oder Jaina-Stūpa *II. Jahrh. n. Chr.*
Nymphen (Yakshinī), l. einen Zweig eines blühenden Asoka-Baumes greifend. Mathurā, Museum, etwa 65 cm hoch
r. in der Hand einen geflochtenen Käfig und Vogel auf der Schulter, darüber Frau mit Magd, sich vor dem Spiegel schmückend
Calcutta, Indian-Museum, etwa 1¹/₄ cm hoch







Mathurā, von der Umzäunung eines Stūpa
Pfeilerreliefs mit Frauengestalten

II. Jahrh. n. Chr.

Die Plastik der Gupta- und Pāla-Zeit

(in Bihār und Bengalen)

etwa 300–600 n. Chr. und 700–1193

HÖHLE VON UDAYAGIRI

TEMPEL ZU DĒOGARH

BUDDHA-STATUEN AUS BIHĀR



Höhle zu Udayagiri (Gwallior) — *Um 400 n. Chr.*

Vishnu in seiner Eber-Inkarnation (Varāha Avatāra), etwa 3¾ m hoch



Höhle zu Udayagiri (Gwallior) *Um 400 n. Chr.*
Vishnu in seiner Eber-Inkarnation (Varāha Avatāra)



Tempel zu Dēogarh

Befreiung des Elephantenkönigs durch Vishnu (Ranganatha) (etwa 1½ m hoch)

Um 500 n. Chr.



Um 500 n. Chr.

Tempel zu Dēogarh
Vishnu auf der vielköpfigen Schlange (Ananta) ruhend, etwa 1½ m hoch



Sārnāth, Museum *V. Jahrh.*
Buddha in der Geste (Mudrā) des Predigens (Dharma-chakra), etwa 1,40 m hoch



Bodhisattva (Maitreya?) in der Geste (Mudrā) der Zeugnisanrufung (Bhūmisparsa-Mudrā) *VI (?) Jahrh.*
Auf Rückwand die Hauptereignisse aus Buddhas Leben. — Aus Bihār, jetzt Indian Museum zu Calcutta



VII.–X. Jahrh.

Buddha in der Geste (Mudrā) der Zeugnisanrufung (Bhūmisparsa-Mudrā)

r. und l. Avalokitesvara und Maitreya (Vajrapāni) — Aus Bihar, jetzt Indian Museum zu Calcutta



Bodhisattva (?) mit Stifterfiguren — *VII.–X. Jahrh.*
Aus Sārnāth

Die Höhlentempel des westlichen Indien

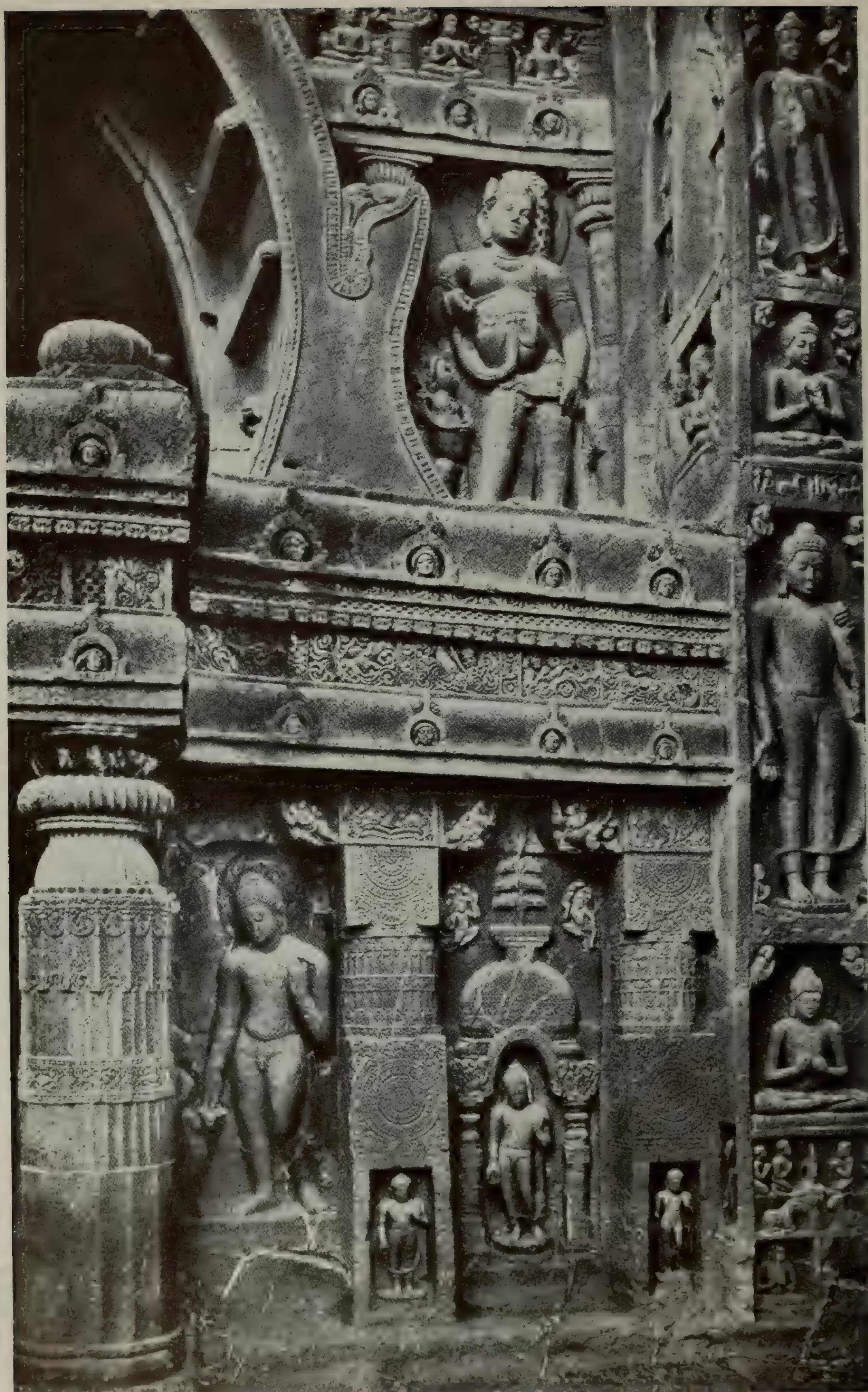
V.–IX. Jahrhundert

AJANTĀ, BĀDĀMI, ELURĀ, ELEPHANTA



Ajantā, Höhle 19 — *V. Jahrh.*

Fassade, linke Seite – Buddhadarstellungen und Dvārapāla (Tempelhüter)

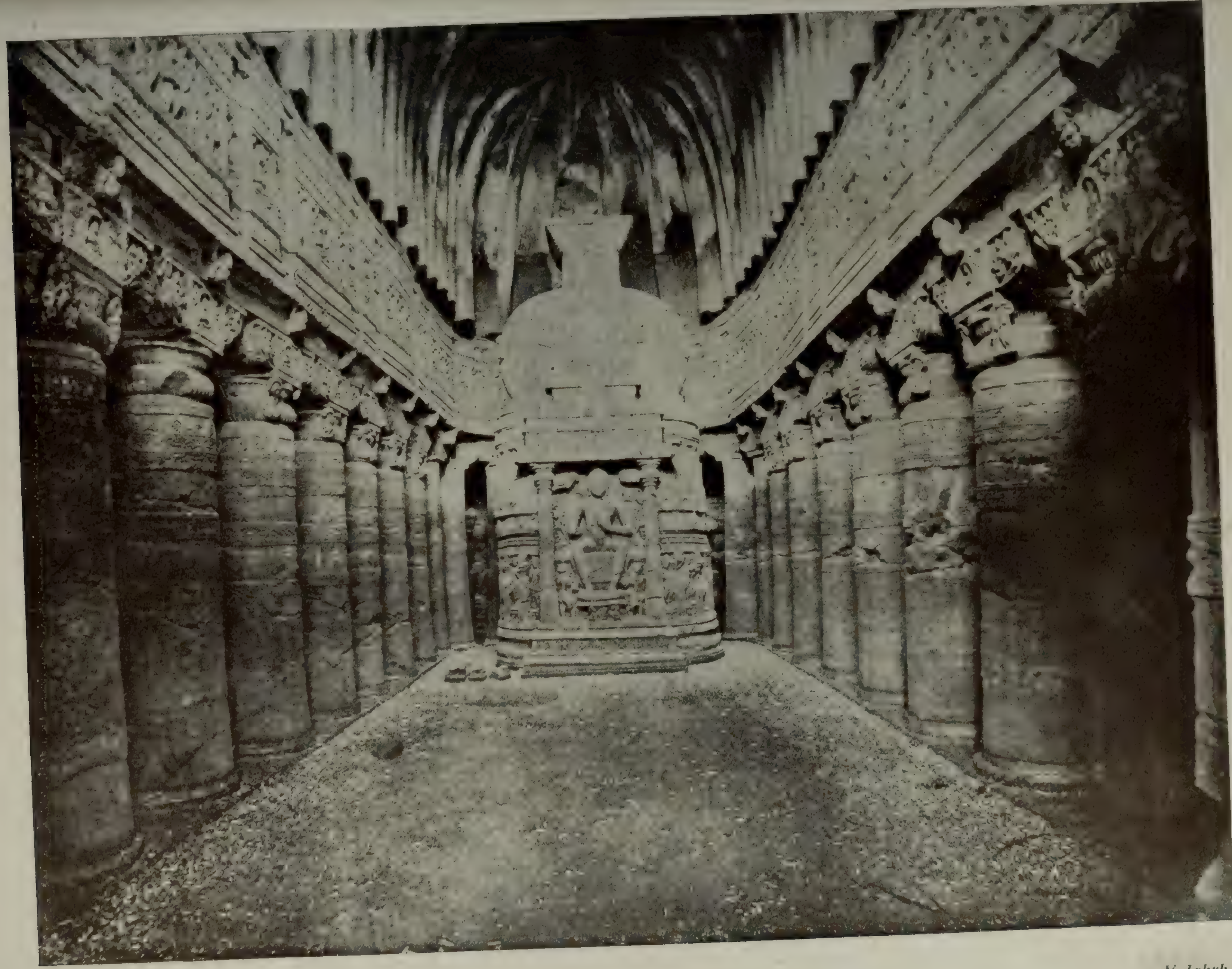


Ajantā, Höhle 19 — V. Jahrh.

Fassade, rechte Seite, Säulenhöhe $2^{3}/_{4}$ m — Buddhadarstellungen und Dvārapāla



Ajantā, Höhle 19 *V. Jahrh.*
l. von der Eingangswand. Nāga-König und -Königin in der Haltung königlicher Ungezwungenheit (Mahārāja-Līlā)



V. Jahrh.

Ajantā, Höhle 26

Felsentempel (Chaitya), im Hintergrund Stūpa mit Buddhadarstellungen



Bādāmi, Höhle 3, Ostseite des Vorraumes *VI. Jahrh.*
Vishnu, Gott des Vaikuntha (Paradies) auf der vielköpfigen Schlange (Vaikuntha-Nātha), etwa 3½ m hoch



Bādāmi, Höhle 3, Vorraum, Ostseite *VI. Jahrh.*
Pfeiler mit figurengeschmücktem Kapitell, daneben Vishnu, achtarmig (etwa 5 m hoch)



Elura, Ravana-ka-Khaï-Höhle. Pfeilerhöhe etwa 3½ m
l. Ravana unter dem Kaïlasa-Berge, r. Der tanzende Siva (Nataraja)

VII.–VIII. Jahrh.



VII.—VIII. Jahrh.

Elurā, Rāvana-kā-Khāi-Höhle
Der tanzende Siva (Natarāja)



Elurā, Kaïlāsa-Felstempel
Von Nord-Westen

VIII. Jahrh.



Elurā, Kaïlasa-Felstempel *VIII. Jahrh.*
Von Süd-Westen



Elurā, Kaïlāsa-Felstempel
Umschlungenes Paar

VIII. Jahrh.



VIII. Jahrh.

Elurā, Kaïlāsa-Felstempel
Rāvana unter dem Kaïlāsa-Berge, auf dem Siva und Pārvatī thronen



Elurā, Dumār-Lena-Höhle
Siva in seiner schreckerregenden Gestalt (Bhairava) mit der Elephantenhaut

IX. Jahrh



IX. Jahrh.

Elurā, Dumār-Lena-Höhle

Siva in seiner schreckerregenden Gestalt (Bhairava) mit der Elephantenhaut, etwa 4 m hoch



Elura, Dumar-Lena-Höhle

Ravana unter dem Kaïlasa-Berge, auf dem Siva und Parvati thronen, etwa 4 m hoch — *IX. Jahrh.*



Elurā, Indra-Sabhā-Höhle (Jaina) *IX.—X. Jahrh.*
Weibliche Gestalt auf Löwen unter Baum mit Begleitern



Höhle von Elephanta, Säulenhöhe etwa 5 m
l. Siva, halb Mann, halb Weib (Ardhanāri). m. Siva mit drei Köpfen (fälschlich Trimūrti genannt). r. Siva und Parvati. *VIII – IX. Jahrh.*



VIII.–IX. Jahrh.

Höhle von Elephanta

Siva (fälschlich Trimūrtī genannt). r. und l. Dvarapālas, etwa 4 m hoch



Höhle von Elephanta VIII.—IX. Jahrh.
Siva, r. Kopf



VIII.–IX. Jahrh.

Höhlen von Elephanta
Siva und Pārvatī (Siva-Figur etwa 4 m hoch)



Höhle von Elephanta
Vermählung von Siva und Pārvatī (Pārvatī-Figur etwa 2,60 m hoch) *VIII.—IX. Jahrh.*



VIII.—IX. Jahrh.

Höhle von Elephanta

Der tanzende Siva (Naṭarāja), etwa 3 1/4 m hoch



Höhle von Elephanta
Linga-Tempel mit Tempelwächtern (Dvarapalas), etwa 4 ½ m hoch

VIII.–IX. Jahrh.

Die Plastik von Orissa

VI.–XIII. Jahrhundert

BHUBANESVARA UND KONĀRKA



Lingarāja-Tempel zu Bhubanesvara
Westliche Ansicht — *IX.—XIII. Jahrh.*



Muktesvara-Tempel in Bhubanesvara *VI. – VII. Jahrh.*
Dekoration an der Südseite



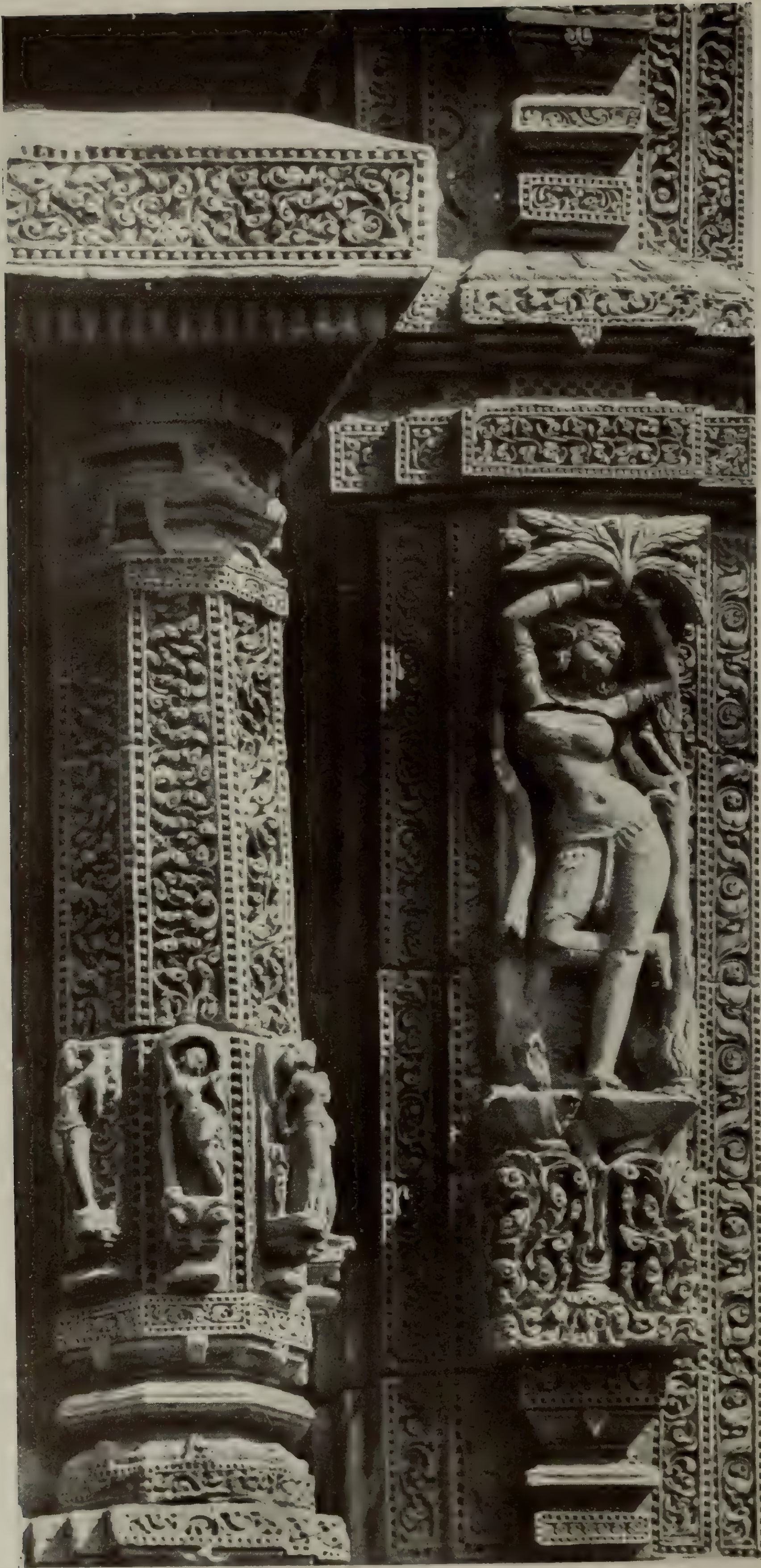
Muktesvara-Tempel zu Bhubanesvara — *VI.—VII. Jahrh.*
Gruppe an der Westseite (Art von Sārdūla), etwa 40 cm hoch



Rājarānī-Tempel zu Bhubanesvara *XII.—XIII. Jahrh.*
Westseite, Gesamtansicht



Rājarānī-Tempel zu Bhubanesvara *XII.—XIII. Jahrh.*
Statuetten (Ashta Saktis)



Rājarānī-Tempel zu Bhubanesvara *XII.—XIII. Jahrh.*
Statuetten (Ashta Saktis)



Rājāranī-Tempel zu Bhubanesvara
Statuetten an der Südseite — *XII.–XIII. Jahrh.*



XIII. Jahrh.

Tempel zu Konārka (Konārak)
Gesamtansicht von Süden

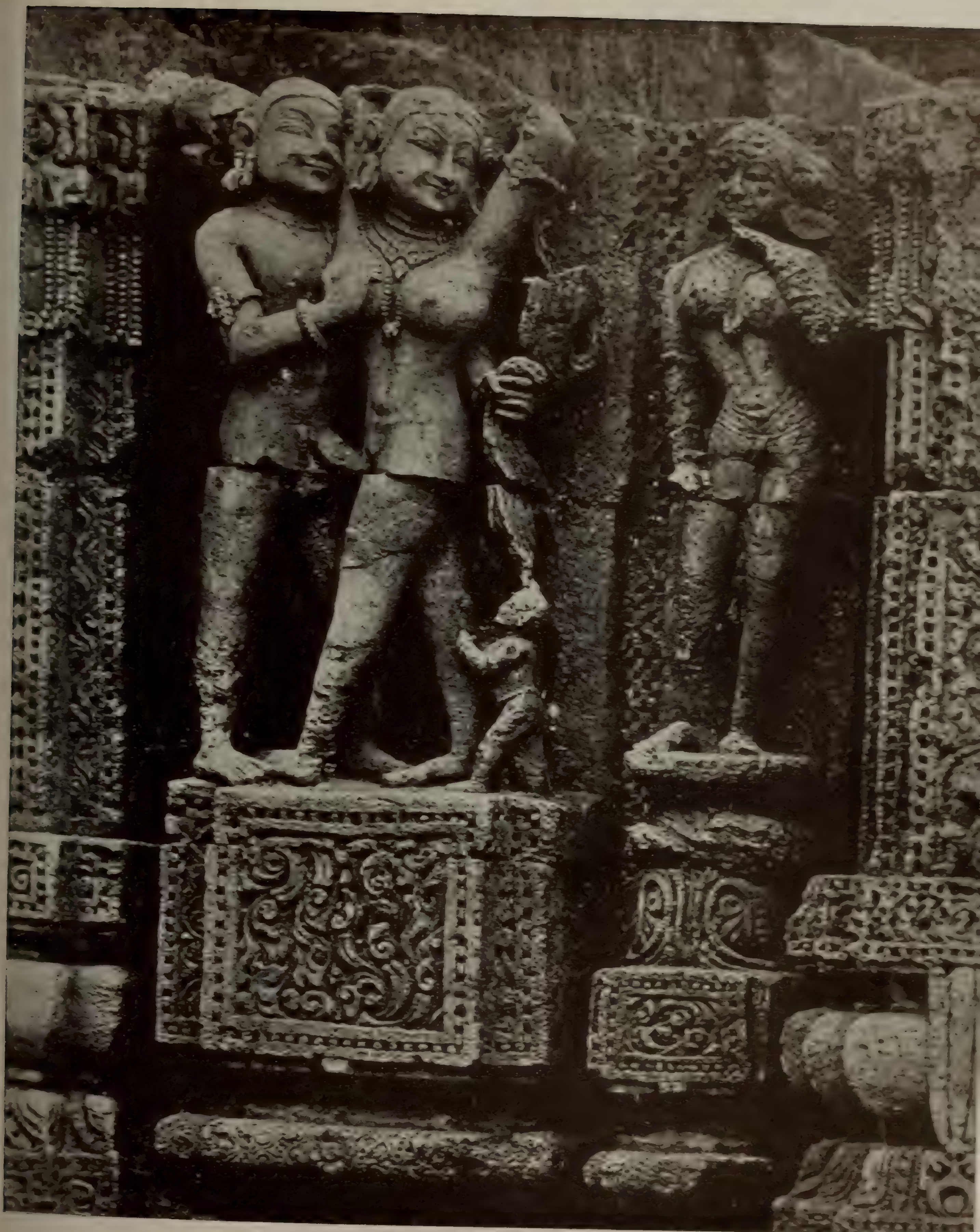


Tempel zu Konarka
Elephanten auf der Nordseite (je aus einem Block), etwa lebensgroß — *XIII. Jahrh.*



XIII. Jahrh.

Tempel zu Konārka
Teilansicht einer Fassadenseite mit Liebenszenen, Nāgas, Apsaras



Tempel zu Konārka
Gruppe aus der vorigen Teilansicht — *XIII. Jahrh.*



Tempel zu Konārka
Seitenansicht einer Statuette (Privatbesitz)

XIII. Jahrh.



Tempel zu Konārka
Teilansicht einer Fassadenseite mit Liebesszenen — *XIII. Jahrh.*



XIII. Jahrh.

Tempel zu Konârka
Liebespaar und Nâgapaar



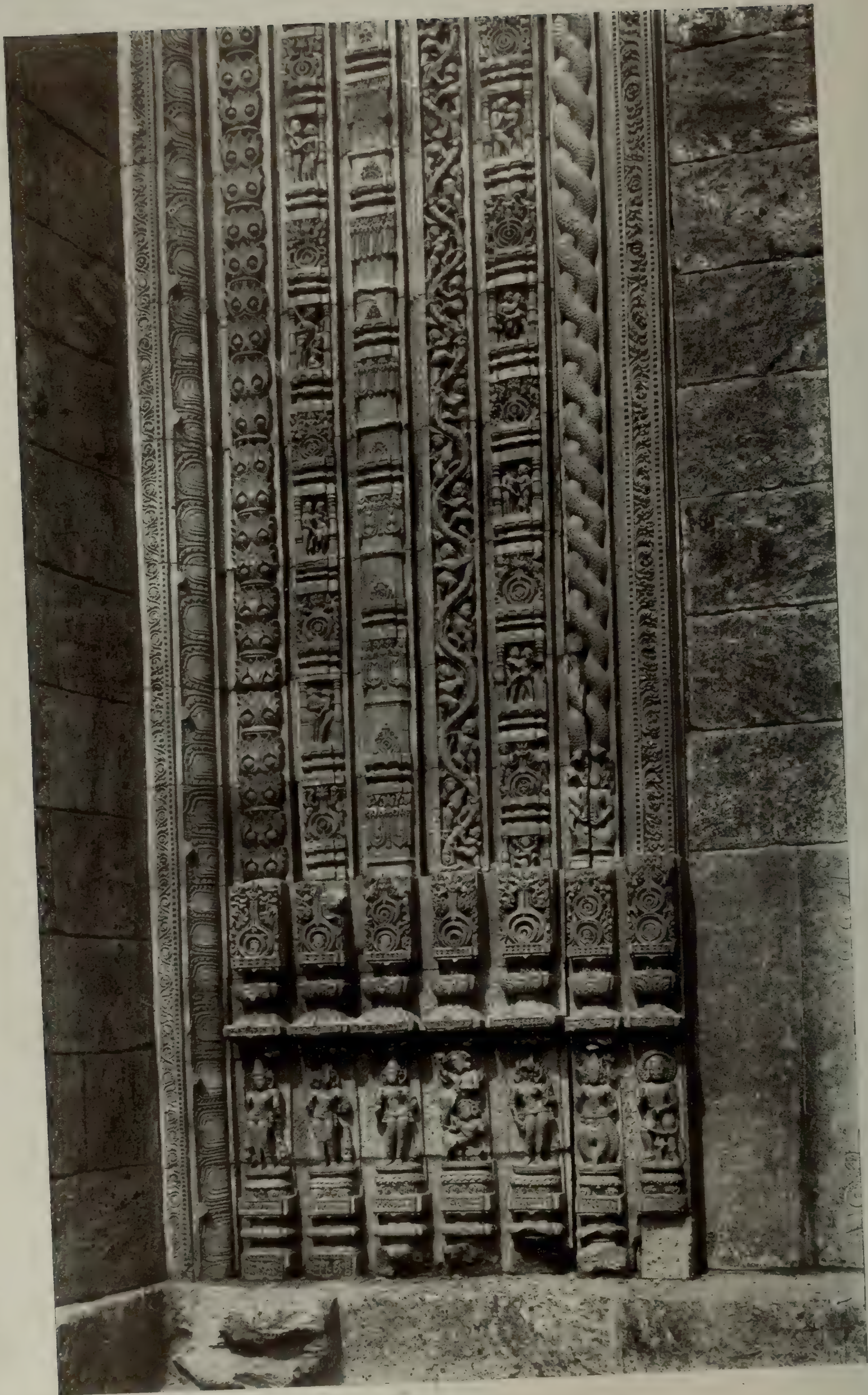
Tempel zu Konārka
Nische mit Frauenfigur — *XIII. Jahrh.*



Tempel zu Konārka — *XIII. Jahrh.*
Liebespaar und Nāgapaar



Tempel zu Konārka
Nische mit Frauenfigur *XIII. Jahrh.*



XIII. Jahrh.

Tempel zu Konārka
Linke Türlaibung am östlichen Eingang



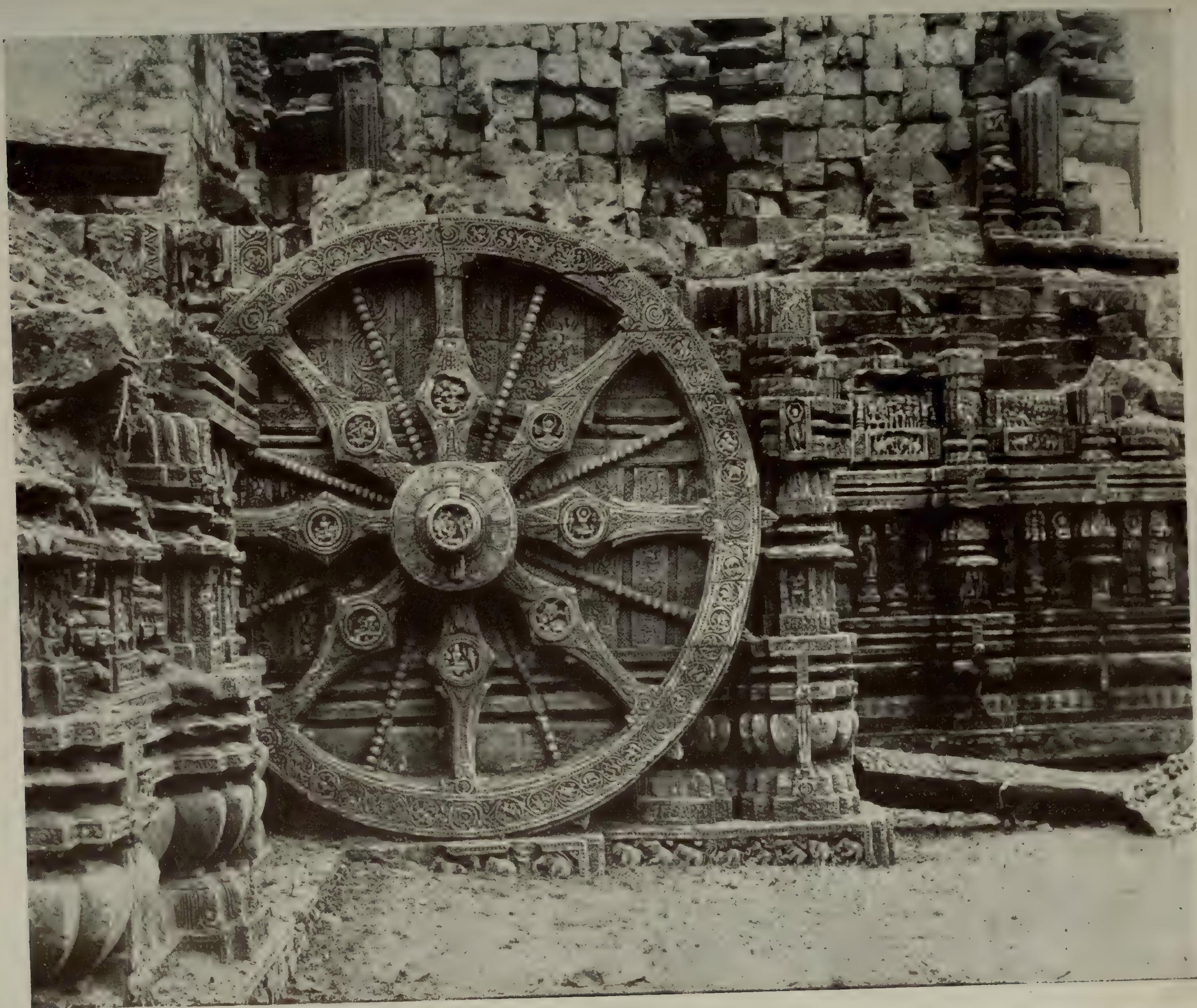


XIII. Jahrh.

Tempel zu Konarka
Eins der 24 Räder (Durchmesser etwa 3 m)



Tempel zu Konârka
Medaillon auf der Speiche eines Rades etwa 15 cm Durchmesser — XIII Jahrh.



XIII. Jahrh.

Tempel zu Konārka
Eines der 24 Räder (Durchmesser etwa 3 m)



Tempel zu Konārka
Medaillon auf der Speiche eines Rades (etwa 15 cm Durchmesser) *XIII. Jahrh.*



Tempel zu Konārka *XIII. Jahrh.*
Medaillon auf der Speiche eines Rades (etwa 15 cm Durchmesser)





Tempel zu Konarka

Teile der Sockel mit Reiter- und Elefantenfriesen (etwa 30 cm hoch), oben Sandstein, unten Chlorit

XIII. Jahrh.

72



Tempel zu Konārka
Sūrya (Chlorit), etwa 1,80 m hoch — *XIII. Jahrh.*

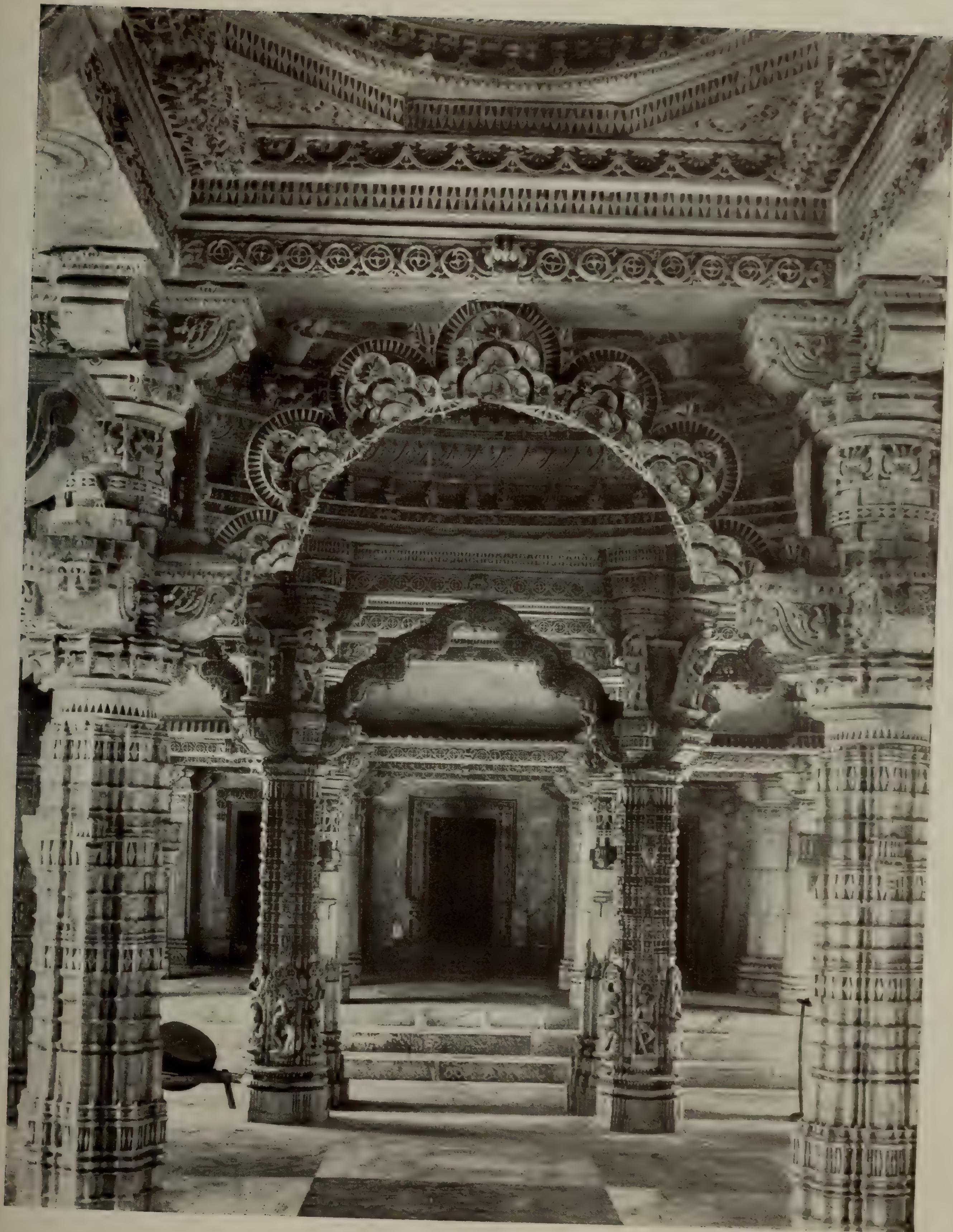


Tempel zu Konārka *XIII. Jahrh.*
Krishna als Knabe auf einer Schaukel mit Gespielinnen (Bāla-Krishna)
Chlorit.

Jaina-Skulpturen

XIII.–XV. Jahrhundert

MOUNT ABŪ, SADRĪ, GWALLIOR



Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Neminātha (Jaina)
Inneres (Marmor)

XI.–XIII. Jahrh.



Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Neminātha (Jaina) *XIII. Jahrh.*
Tīrthakara (Neminātha), Marmor



Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Nemināṭha (Jaina) — *XIII. Jahrh.*
Pfeiler (Marmor)



Tempel zu Sadrī (Udaipur)
Jaina-Darstellung (Marmor)

XIII.—XIV. Jahrh.



Gwallior, Arwahi-Schlucht, Felsskulpturen
Tirthakaras (Jainas), 10–17 m hoch — *XV. Jahrh.*

Die Plastik Südindiens

VII.–XVII. Jahrhundert

MĀMALLAPURAM, TANJORE, SRĪRANGAM, KUMBAKONAM, MADURA



Mamallapuram *VII. Jahrh.*

Die Felsentempel (Granit, sogen. Rathas, der vorderste Tempel etwa 10 m hoch)



Māmallapuram *VII. Jahrh.*
Elefant, Felsskulptur



Māmallapuram — *VII. Jahrh.*
Heiliger Bulle (Nandi), Felsskulptur



VII. Jahrh.

Māmallapuram, sog. Yamapuri-Höhle
Vishnu ruht auf der mehrköpfigen Schlange (Sesha oder Ananta)



Mamallapuram, sog. Yamapuri-Höhle
Kālī (Chamunda) kämpft mit dem büffelköpfigen Mahisha — *VII. Jahrh.*



Māmallapuram, sog. Wuladalundha-Höhle *VII. Jahrh.*
Vishnu mit dem Eberkopf (Varāha) hebt Bhūmidevī (die Erde) aus den Wassern empor



Mamallapuram, sog. Wuladaiundha-Höhle
Die drei Schritte Vishnus (Vamana-Trivikrama) *VII. Jahrh.*



VIII. Jahrh.



Māmallapuram, Felsrelief
Herabkunft der Gangā auf die Erde (sog. Busse des Arjuna). Mittelteil. 9 m hoch — *VIII. Jahrh.*



Māmallapuram, Felsrelief VIII. Jahrh.
Herabkunft der Gangā auf die Erde (sog. Buße des Arjuna), Rechte Seite



Mamallapuram
Affenfamilie (Granit)

VIII. Jahrh.



Tanjore, Vom Turm über dem Allerheiligsten (Vimāna) — *XI. Jahrh.*

Dvārapālas in den Nischen des Sockelgeschosses



Tanjore
Heiliger Bulle (Nandi), etwa 4 m hoch, aus einem Stück *XI. Jahrh. (?)*

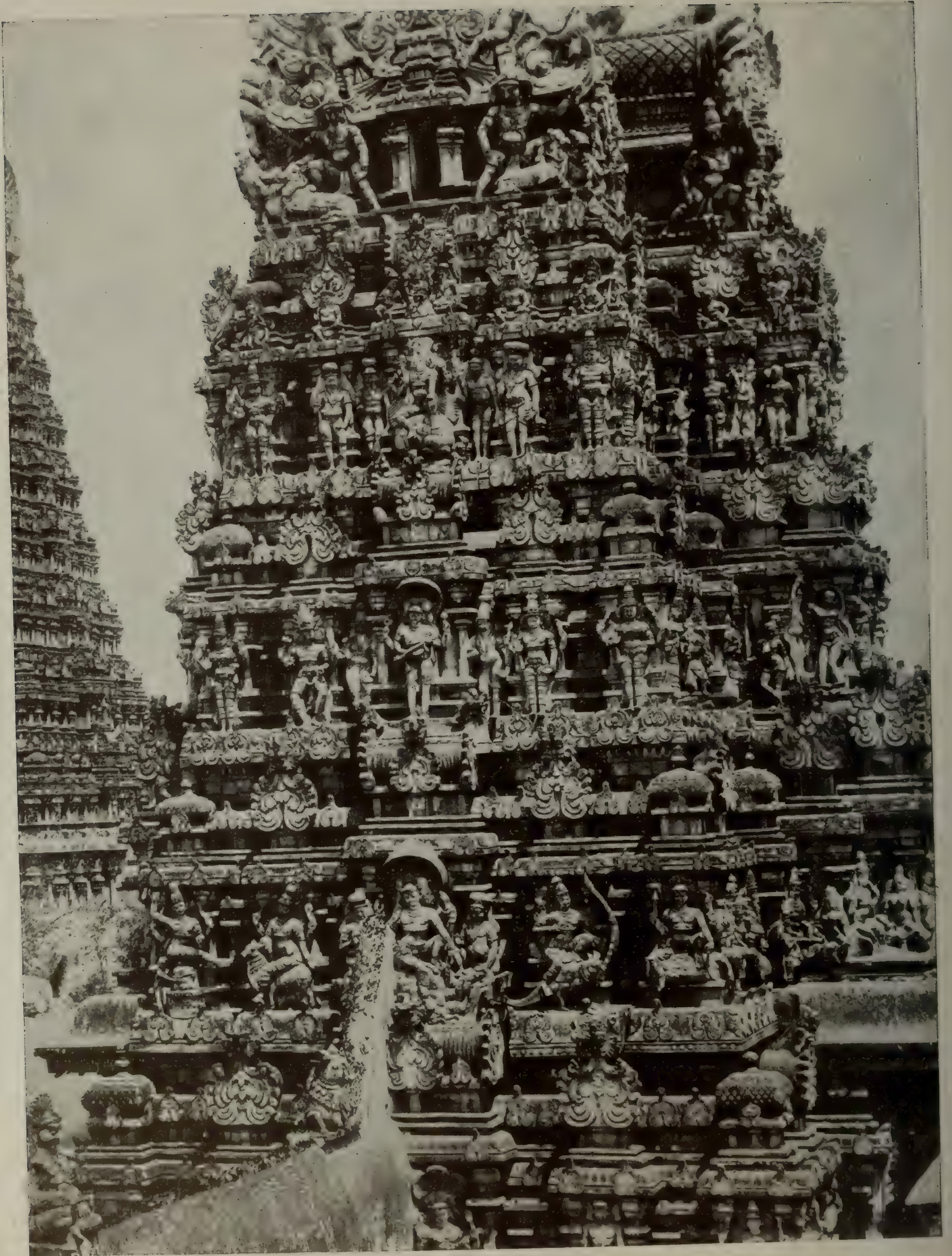


Srīrangam, Pfeilerhalle (Mandapan) *XVI. Jahrh.*
Pfeiler mit sich bäumenden Pferden

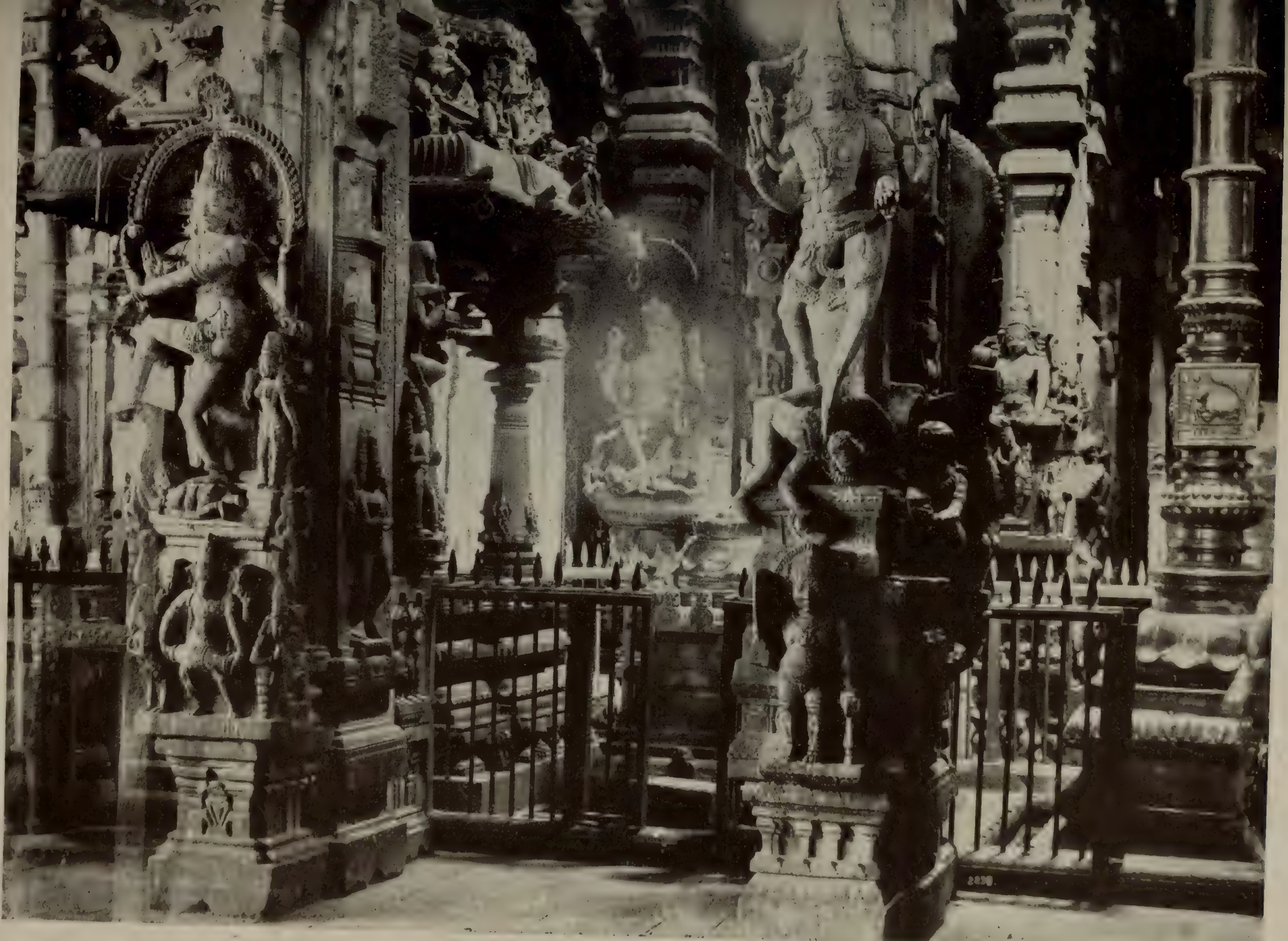


XVII. (?) Jahrh.

Kumbakonam, Torturm (Gōpuram)
Gesamtansicht (etwa 45 m hoch)

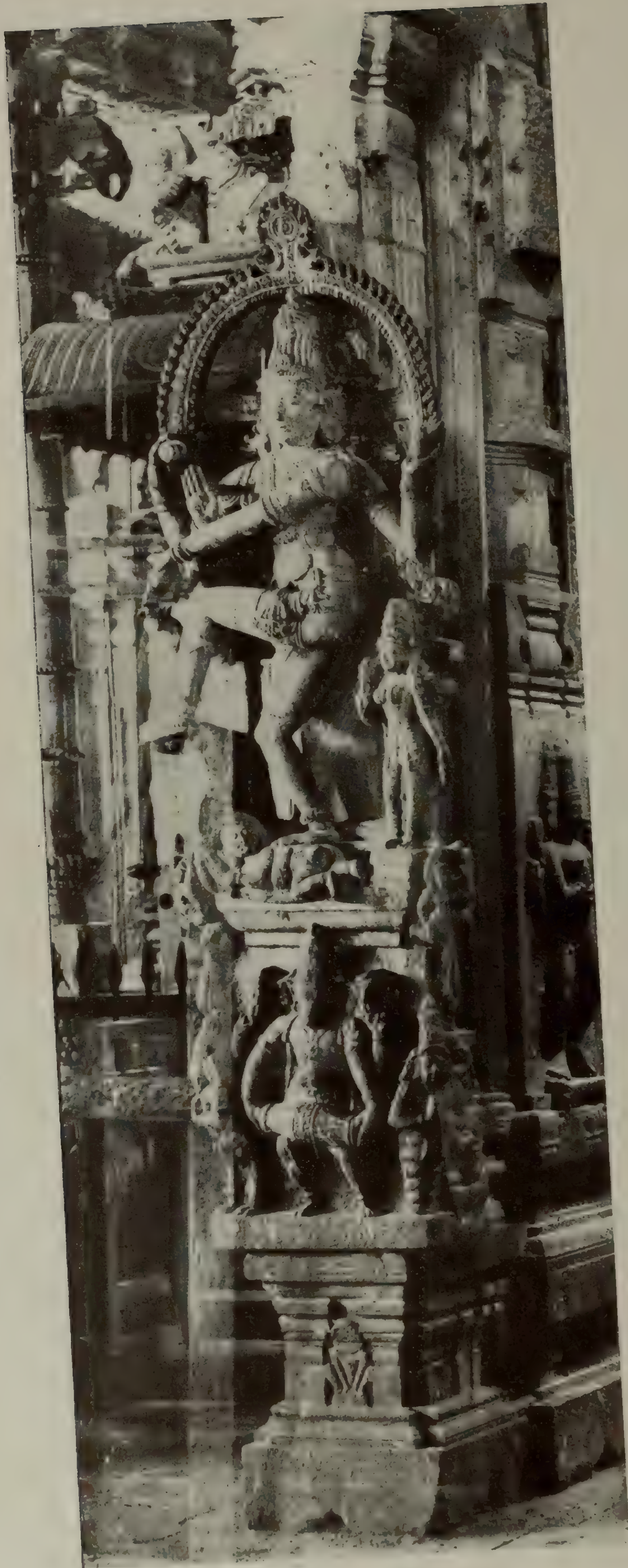


Madura, Vom großen Tempel *XVII. Jahrh.*
Teilansicht eines Torturmes (Gōpuram)



Madura, großer Tempel, Pudu Mandapam
Innenansicht

XVII. Jahrh.



XVII. Jahrh.
Madura, großer Tempel, Pudu Mandapam
Der tanzende Siva (Naṭarāja)



Madura, großer Tempel, Pudu Mandapam
Rāvana unter dem Kaïlāsa-Berge, auf dem Siva und Pārvatı tronen *XVII. Jahrh.*



Madura, großer Tempel, Tirumalas Choultry (Pudu Mandapam) — *XVII. Jahrh.*
König Tirumal (1623—1659) und seine Frauen



Madura, Großer Tempel
Pfeiler mit Siva-Darstellungen

XVII. Jahrh.

Bronzen aus Südindien und Ceylon

VI.–XVII. Jahrhundert



VI.—VIII. (?) Jahrh.

Bodhisattva (?), Bronze, etwa 64 cm hoch
Aus Ceylon (Anurādhapura)
Colombo, Museum







Pārvatī(?), Bronze, etwa 78 cm hoch, aus Ceylon (Polonnāruva) *XI.—XIII. Jahrh.*

Colombo, Museum



Hanumat, Bronze (etwa 76 cm hoch), aus Ceylon — *XI.—XIII. Jahrh.*
London, South Kensington Museum



XI.—XIII. Jahrh.

Śiva-Heiliger (Appar Svami (?), um 600 n. Chr.)

Etwa 58 cm hoch. Bronze aus Ceylon (Polonnāruwa)

Colombo, Museum



XI.—XIII. Jahrh.

Saiva-Heiliger (Sundara Mūrti Svāmi, VIII. Jahrh.)

Etwa 52 cm hoch, Bronze, aus Ceylon



Saiva-Heiliger *XI.—XIII. Jahrh.*
Etwa 50 cm hoch, Bronze aus Südindien
Madras, Museum



X.–XII. Jahrh.

Der tanzende Siva (Natarāja), Bronze
Etwa 1,20 cm hoch, Vorderansicht — Madras, Museum



Der tanzende Siva — *X.—XII. Jahrh.*
Rückansicht



Der tanzende Siva
Kopf

X.—XII. Jahrh.



Der tanzende Siva (Natarāja) im Tiruvāsi — *X.–XII. Jahrh.*
Etwa 1,20 m hoch, Vorderansicht — Madras, Museum



X.—XII. (?) Jahrh.

Der tanzende Siva
Seitenansicht



Der tanzende Siva
Seitenansicht

X.—XII. (?) Jahrh.



Der tanzende Siva
opf

X.—XII. Jahrh.



XVI.—XVII. (?) Jahrh.

Krishna auf dem fünfköpfigen Schlangenkönig (Kāliya) tanzend (Kalīnga-Mardanam)

Etwa 65 cm hoch, Bronze



XVII. Jahrh.

Venkatapati Rāya? (um 1600)

Bronze aus Südindien

Die Plastik von Ceylon

II.–XII. Jahrhundert

ANURĀDHAPURA, POLONNĀRUWA



Anurādhapura, Daladā Māligāwa (Zahntempel)
Eingangssteintafel (sog. Mondstein), etwa 2,30 m im Durchmesser

II.—IV. Jahrh.



Anurādhapura, Ruwanweli-Dāgaba — *II.—IV. Jahrh.*
Steinfigur, etwa 3 m hoch



Anurādhapura, Ruwanweli-Dāgaba
Treppenrelief mit Nāga, Stein *V.—VIII. Jahrh.*



Anurādhupura, Von der Yetavanā-Dāgaba *V.—VIII. Jahrh.*
Treppenrelief mit Dwārpāla (Tempelhüter). — Colombo, Museum



Anurādhapura
Buddha in der Geste der Meditation (Dhyāna-Mudrā), etwa 2 m hoch. — Jetzt Colombo, Museum *V.—VI. Jahrh.*



Anurādhapura, Isurumuniya-Vihāra *V.—VIII. Jahrh.*
Steinrelief

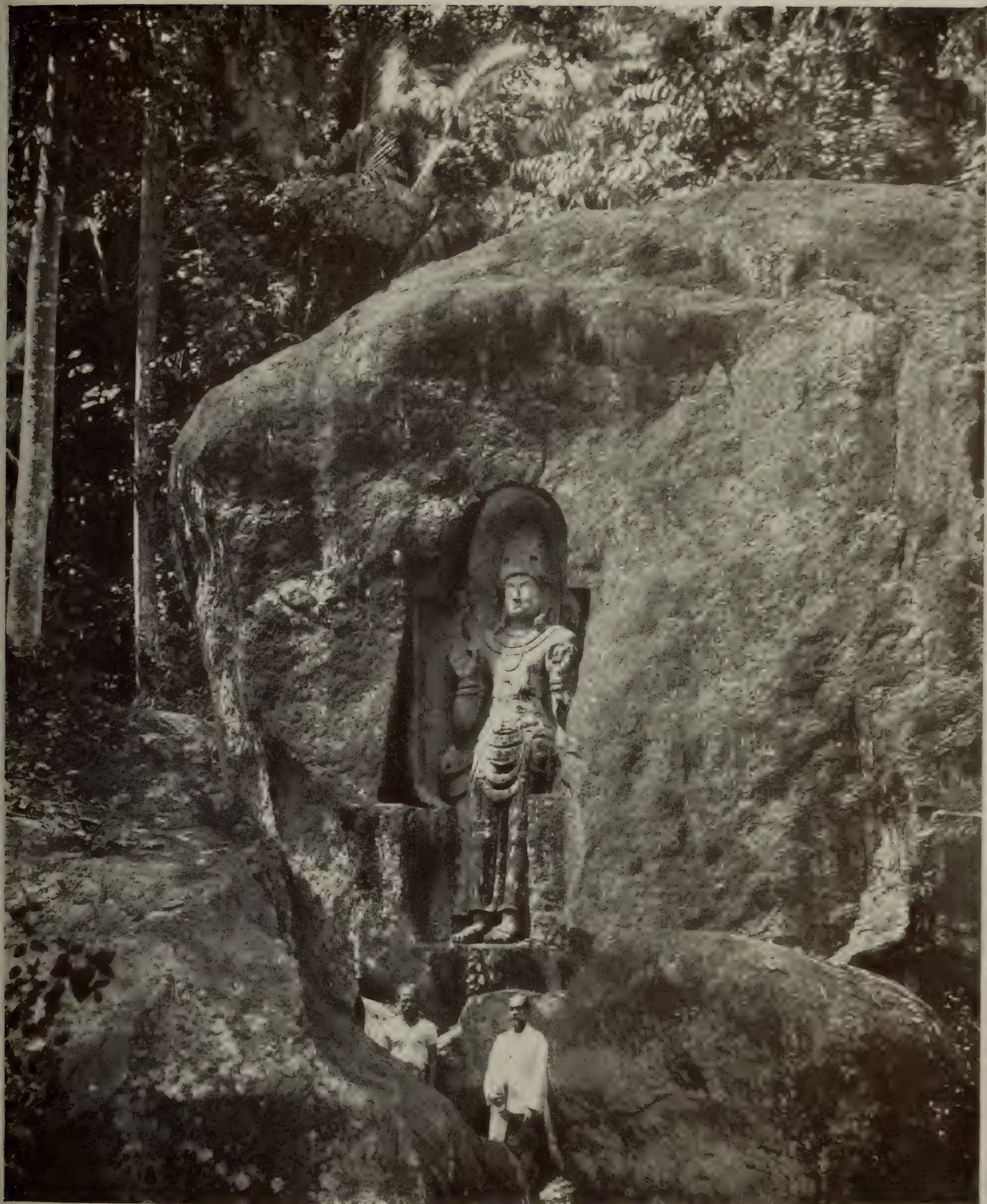


Polonnāruwa, Gal Vihāre *XII. Jahrh.*
Buddha in der Geste der Meditation (Dhyāna-Mudrā). Felsskulptur, etwa 5 m hoch



XII. Jahrh.

Anurādhapura, r. von der Isurumuniya Vihāra
Felsrelief (Kapila), etwas unterlebensgroß



Polonnāruwa
Felsrelief, etwa 6 m hoch

X.—XII. Jahrh.

Die Plastik von Angkor (Cambodja)

IX.–XII. Jahrhundert



Angkor-Thom, Bayon
Türmchen des dritten Stockwerks

IX. Jahrh.



*Angkor-Thom, sog. Terrasse des **aussätzigen** Königs* *IX. Jahrh.*



XII. Jahrh.

Angkor-Vat, Von einem Kreuzgang

Sogenannte Tēvadas (Devatā)



XII. Jahrh.

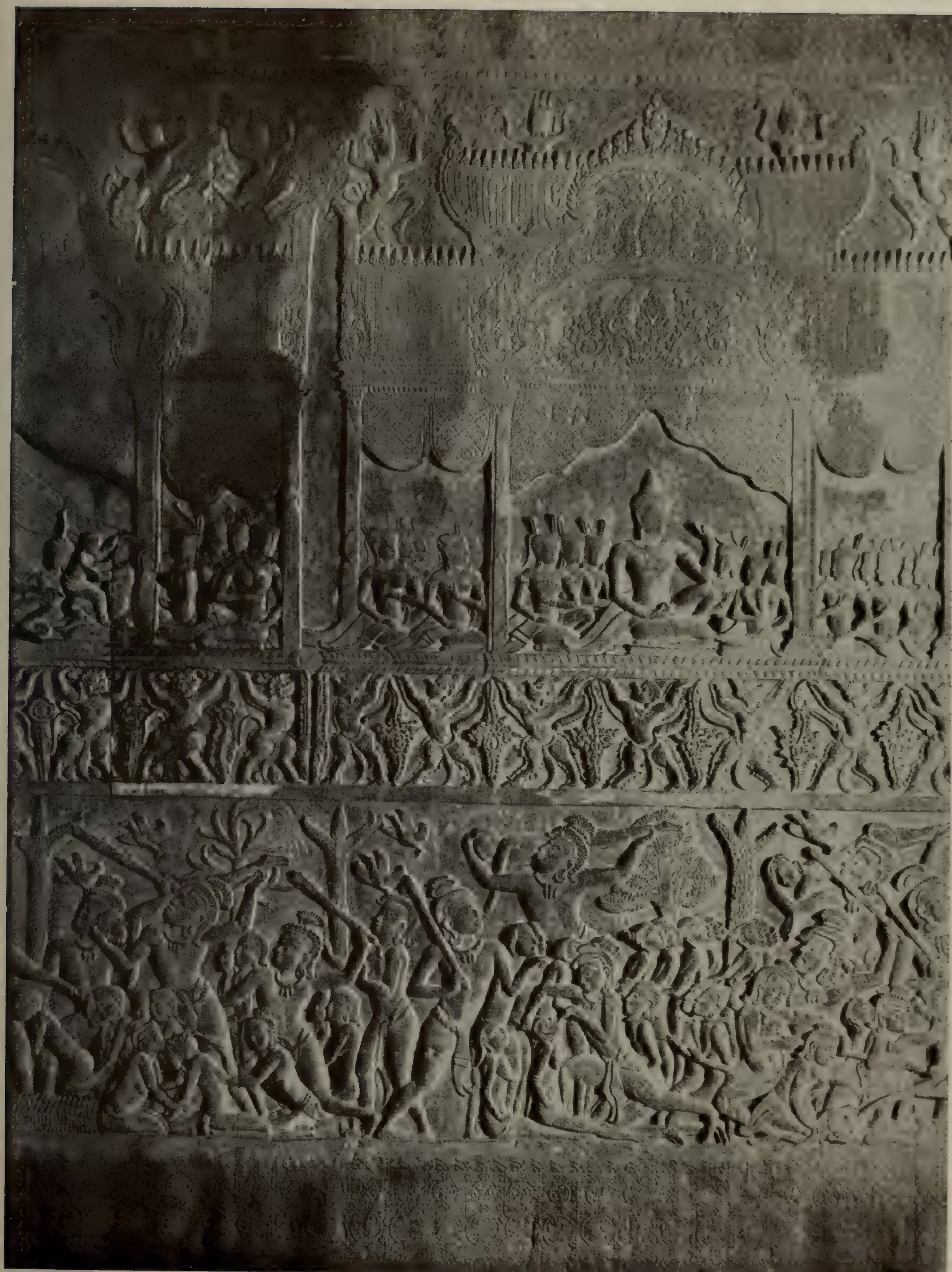
Angkor-Vat, Westlicher Eingang, Außenseite
Akrobaten-Fries



Angkor-Vat, Von der Vorhalle der westlichen Eingänge, Innenseite *XII. Jahrh.*
Tänzerinnen-Fries



Angkor-Vat, Von der Vorhalle der westlichen Eingänge, Innenseite *XII. Jahrh.*



Angkor-Vat, Galerie des Himmels und der Hölle — *XII. Jahrh.*
Paradies (oben), Garudas (Mitte), Hölle (unten)



Angkor-Vat, Von der Nord-Galerie, rechte Seite *XII. Jahrh.*
Vishnu auf Garuda im Kampfe gegen die Asuras (Riesen), etwa 2 m hoch



Angkor-Vat, Nord-Galerie, rechte Seite — XII. Jahrh.
Kampf der Götter gegen die Asuras (Riesen), etwa 2 m hoch



Angkor-Vat, Nordwest-Ecke der Galerie — *XII. Jahrh.*
Rāvana auf von Löwen gezogenem Streitwagen von einem Affenfürsten (Hanumat?) angegriffen. (Aus dem Rāmāyana.) Etwa 2 m hoch



Angkor-Vat, Nord-West-Ecke der Galerie — *XII. Jahrh.*

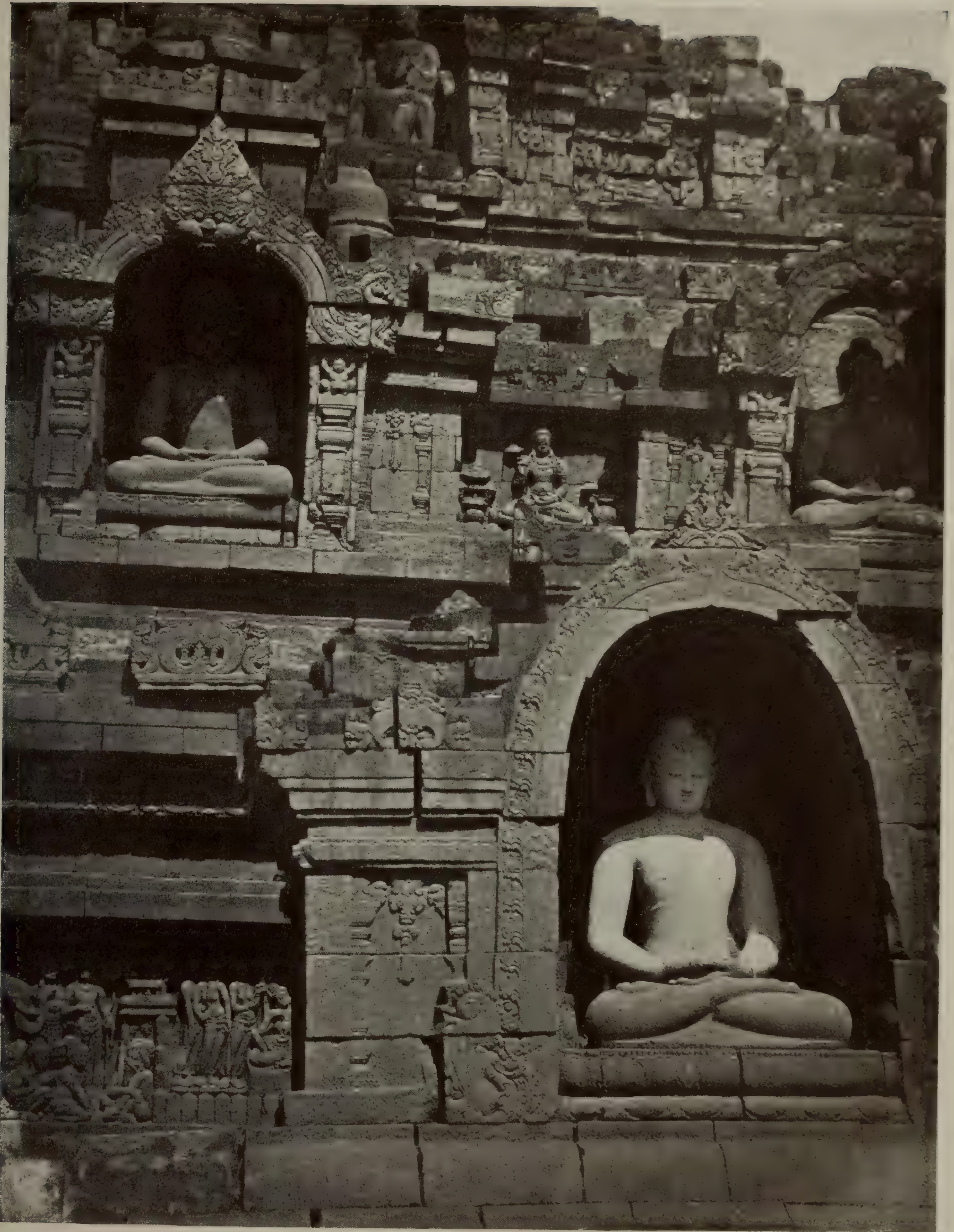
Der Tod eines Affenfürsten (Hanumat ?), etwa 2 m hoch

Die Plastik von Java

BŌRŌBUDUR
IX. Jahrhundert

PRAMBĀNAN
XI. Jahrhundert

VERSCHIEDENES
IX.–XIII. Jahrhundert



Stūpa von Bōrōbudur (Chandi Bōrōbudur) — *IX. Jahrh.*
Teil der Fassade mit Nischen und Reliefs



Stupa von Borobudur IX. Jahrh.
Dhyani-Buddha (Akshobhya) in der Geste der Zeugnisanrufung (Bhumisparsa-Mudra), etwa 1 1/4 m hoch



Stūpa von Bōrōbudur — *IX. Jahrh.*

Buddha in der Geste des Lehrens (Dharma-chakra-Mudrā), etwa [illegible] m hoch



Stūpa von Bōrōbudur *IX. Jahrh.*



Stupa von Borobudur
Frauen am Brunnen (vergl. vorige Tafel)

IX. Jahrh.



Stūpa von Bōrōbudur *IX. Jahrh.*

Oben: Der Bodhisatva badet (Lalitavistara) — Unten: Schiff auf hoher See und Empfang der Gelandeten



Stūpa von Bōrōbudur IX. Jahrh.

Empfang der Gelandeten (vergl. vorige Tafel)



Stūpa von Bōrōbudur

[illegible] — Unten: Unbekannte Szene am Hofe

IX. Jahrh.



Stupa von Borobudur
Relief unbekannten Motivs

IX. Jahrh.



Stūpa von Bōrōbudur
Reliefs unbekannten Motivs

IX. Jahrh.



Stūpa von Bōrōbudur
Relief unbekannten Motivs

IX. Jahrh.



XI. Jahrh.

Prambānan, Siva-Tempel (Chandi Loro Jonggrang)





Prambānan, Siva-Tempel — *XI. Jahrh.*
Reliefdarstellungen aus dem Rāmāyana
Oben: Raub der Sītā durch Rāvana — Unten: Rāma tötet den Rākshasa Kabandha

Prambānan, Siva-Tempel

XI. Jahrh.

Reliefdarstellungen aus dem Rāmāyana

Oben: Rāmā tötet den Affenfürsten Vālin — Unten: Unbekannte Szene (Rāma und Sīta?)





Relieffragmente — *VIII.—XI. Jahrh.*



Aus Djokjakarta
Brahmā (?), Vorderansicht

XI.—XIII. Jahrh.



Aus Djokjakarta
Brahmā (?), Seitenansicht

XI.—XIII. Jahrh.



Aus Djokjakarta — *XI.–XIII. Jahrh.*

Trailokya-Vijaya (Vorderansicht), Bronze, 15 cm hoch — Batavia, Museum



Aus Djokjakarta *XI.—XIII. Jahrh.*
Trailokya-Vijaya (Rückansicht), Bronze, 15 cm hoch — Batavia, Museum



Aus Kediri *XI.—XIII. Jahrh.*

Vishnu zwischen Lakshmi (Himmel) und Bhūmidēvi (Erde) — Batavia, Museum



Kediri, Blitar
Ganesa

XIII. Jahrh.



Bagelen, Diëng-Plateau — *XI.—XIII. Jahrh.*
Vishnu (?)



Bagelen, Diëng-Plateau *XI.—XIII. Jahrh.*
Durgā (Kālī), Sivas Gattin mit Vishnus Attributen auf dem besiegten Mahisha stehend
Batavia, Museum



Bagelen, Diëng-Plateau
Büste



Bagelen, Diëng-Plateau
Kopf



Bagelen, Diëng-Plateau
Nandi-Bullen

XI.–XIII. Jahrh.

Bemerkungen zu den Tafeln.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler (III.—II. Jahrhundert).

Tafel 1–14.

Tafel 1. 2. Das glockenförmige Säulenkapitell weist deutlich auf das Persien der Achämeniden (550–330 v. Chr.) zurück. Der Löwe, Elefant, Stier und das Pferd der Deckplatte haben zweifellos symbolische Bedeutung, ohne daß der genaue Sinn des Symbols, ob noch brahmanisch oder bereits buddhistisch, festzustellen wäre (Tafel 2). Die Säule trägt eine Inschrift. Danach muß sie in der späten Regierungszeit des Königs Asoka zwischen 242 und 232 v. Chr. errichtet worden sein und zwar an der Stelle, wo Buddha zum ersten Male predigte.

Tafel 3–11. Alle auf diesen Tafeln abgebildeten Skulpturen gehören steinernen Umzäunungen und Toren an, die, meist über Buddha-Reliquien errichtet, Denkmäler in Kuppelform (Stūpa) umgeben. Es sind deutlich in Stein übertragene Holzkonstruktionen. Der Stil der Reliefs weist dagegen mehr auf die Technik der Goldschmiede und Kunstdrechsler hin, also auf Handwerke, die offenbar vor allem von der unterworfenen Urbevölkerung ausgeübt wurden, ein für das Verständnis der indischen Kunstentwicklung außerordentlich wichtiger Befund. Die Fabeltiere auf Tafel 3, 4, 8, 9, 10 stammen wieder aus dem Westen.*

Tafel 3–6. Die Darstellungen auf der Umzäunung von Barhut tragen Inschriften, die in vielen Fällen die Deutung der Figuren und Szenen ermöglichen. Dadurch ist man imstande, auch die ähnlichen Motive der Umzäunung von Sānchī, zu erklären. Es handelt sich meist um Illustrationen zu den Jātakas, den Geschichten von den früheren Existenzen Buddhas, und zur Buddhalegende. Eine Inschrift erwähnt die Sunga-Dynastie, die um den Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. auf die Maurya-Dynastie folgte, so einen Anhalt für die Datierung bietend.

Tafel 3 links ist das älteste Beispiel jener in der indischen Kunst so oft wiederkehrenden Frauengestalten, die unter einem Baum stehen, mit einer

* Vergl. Cunningham, The Stūpa of Bhārhut, London 1879. – A. Foucher, The Beginnings of Buddhist Art, Paris-London 1917.

Hand in die Zweige greifen und mit einem Bein den Stamm berühren. Die Figuren sah man früher als Māyā, die Mutter Buddhas, die unter dem Sāla-Baum die Geburt ihres Kindes erwartet, oder als Tänzerinnen an. Sie stellen aber zweifellos Yakshīs (Yakshīnī), Halbgottheiten dar, die am ehesten unseren Nymphen oder Feen entsprechen. Die Yakshas (männliche Form) sind Kobolde (vergl. auch Tafel 19).

Tafel 4 unten. Der Kāsyapa-Buddha ist der Buddha der Periode (Kalpa), die der des gegenwärtigen Buddha Sākyamuni vorhergeht. Hier ist nicht der Kāsyapa-Buddha selbst, sondern der ihm heilige Nyagrodha-Baum (Ficus indica) abgebildet. Der Pippala-Baum (Ficus religiosa) ist der heilige Baum Sākyamunis. Weder in Barhut noch in Sānchī finden sich Buddhadarstellungen, sondern immer nur Symbole, wie der heilige Baum (Tafel 8), die Fußabdrücke (Tafel 7), der Thron (Tafel 7), der Stūpa (Tafel 6 und 9), das Rad (Tafel 9).

Tafel 5. Die linke Abbildung gibt die Darstellung eines reich geschmückten Stūpa; dahinter steht eine Gedenksäule. Die ganze Szene ist rein flächenhaft gegeben.

Tafel 6 links. Wie wir es auch aus der Kunst des westlichen Mittelalters kennen, erscheint dieselbe Figur innerhalb desselben Rahmens mehrere Male. Hier haben wir zuerst die Prozession mit dem König und weiblichem Gefolge, dann den König, wie er von seinem Elefanten steigt, schließlich, wie er den Thron des Buddha (Bodhimanda) und die Fußabdrücke (Srīpada) verehrt.

Tafel 7–10. Umzäunung und Tore von Sānchī tragen etwa 375 Inschriften, die die Stifter aus allen Kreisen der Bevölkerung nennen. Die gelegentliche Erwähnung eines Königs Sātakani gibt einen Anhalt für die Datierung ins 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr.

Tafel 10. Eine der wenigen erhaltenen wirklichen Rundskulpturen aus ältester Zeit, von unvergleichlichem Reiz der Linien.

Tafel 12, 13. In einer der Höhlen von Udayagiri (Ananta Gumpha) befindet sich, wenigstens nach der Behauptung von Ganguly*, eine Buddhadarstellung, also aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Bestätigt sich dies, so wäre vielleicht eine wichtige neue Stütze gewonnen für die Ansicht derer, die nicht glauben können, daß die urindische Fassung des Buddha zuerst in der antik beeinflußten Kunst von Gandhāra unter Benutzung antiker Vorstellungen zur künstlerischen

* Orissa and her remains, Kalkutta, London 1912, S. 70f.

Darstellung gebracht worden sei. Die Datierung der Höhlen beruht auf Schriftvergleichen, vor allem aber auf Stilvergleichen mit den Skulpturen von Barhut (Tafel 4–7).

Tafel 14. Hinter dieser Eingangswand befindet sich, ebenfalls aus dem Fels gehauen, die schönste buddhistische Chaitya (Kirche) Indiens. Die Felsskulpturen gehören ganz verschiedenen Perioden an. Nur die beiden umschlungenen Paare stammen aus der Frühzeit. Sie gehen stilistisch in ihrer schweren Massigkeit deutlich zusammen mit den Skulpturen von Udayagiri (Tafel 12, 13) und auch Barhut (Tafel 4–7). Die Buddhadarstellungen werden in die späte Guptazeit anzusetzen sein, also etwa in die Zeit der Höhle 19 von Ajantā (Tafel 29–31). Zwei verschiedene Welten stehen sich gegenüber, strotzende physische Kraft und erdferne Durchgeistigung.

Die Plastik der Kushān-Dynastie (I.—III. Jahrhundert n. Chr.).

Tafel 15–20.

Tafel 15–18. Wie der ganze Stūpa zu Amarāvatī in seinem ungeheuer reichen Schmuck etwa aussah, zeigt Tafel 15. Bei den Reliefs denkt man wieder eher an Goldschmiedearbeiten, als an Steinreliefs. Die einzelnen Reliefs sind auch nur von kleinem Umfang. Unser Abbildungsmaterial reicht bei weitem nicht aus, um eine Vorstellung von den fein abgewogenen, abwechslungsreichen Kompositionen zu geben. Die Datierung ist durch Inschriften und andere Zeugnisse gesichert. Es wird viel über antike Einflüsse in Amarāvatī gefabelt, die dorthin, sei es über Gandhāra, sei es auf direktem Seewege, gelangt sein sollen. Man betrachte daraufhin die Tafeln 15, 16, 17. Höchstens der Buddha in Māras Versuchung trägt Züge von Gandhāra-Beeinflussung. Sonst ist alles antikem Fühlen so fern, wie nur möglich.*

Tafel 15. Die überfüllte und doch nicht unübersichtliche Tafel, deren Motiv häufig in Amarāvatī wiederkehrt, ist ein Hymnus auf den Buddhismus. Überall werden seine Symbole, der Thron, das Rad, der Stūpa angebetet. Oben in der Mitte erscheint Buddha selbst in der Szene der Versuchung durch Māras Töchter (vergl. Tafel 18). In den Lüften anbetende Vidyādharas (Engel) und Nāgas (Schlangengottheiten). Man beachte den überwältigenden Reichtum an Bewegungsmotiven, der für Amarāvatī bezeichnend ist.

* Vergl. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amarāvatī and Jaggayyapeta, London 1887.

Tafel 16. Der Stūpa ist reich mit fünfköpfigen Kobras geschmückt. Darüber erhebt sich ein Aufbau aus Schirmen, dem indischen Symbol der Hoheit. Man beachte vor allem die hingeschmiegte knieende Gestalt mit der Gebärde des Anbetens. Rechts und links Nāgas mit Schlangen-Baldachin, Schlangengottheiten, die in Indien zu jeder Zeit verehrt wurden.

Tafel 17. Beide Szenen geben berühmte Ereignisse im Leben Buddhas, die wiederholt fast wörtlich auf den Reliefs von Amarāvatī vorkommen. Auch in Gandhāra finden sie sich häufig (vergl. Textabb. 2). Die Gestalten, die den Sitz Buddhas umgeben, gehören zum Dämonenheere Māras. In dem Māra-Samyutta des Samyutta-Nikāya (Kap. III, 4 u. 5) heißt es:

„Und Tanhā (Durst), Arati (Unzufriedenheit) und Ragā (Lust), die Töchter Māras, begaben sich zu dem Erhabenen; und als sie hingekommen waren, sprachen sie zu ihm: Wir möchten Deine Füße verehren, o Asket. Aber der Erhabene gab nicht auf sie acht, da er durch die unübertreffliche Zerstörung der Anhänglichkeit an das Leben frei geworden war von Begierden".*

Über den Abschied von der Heimat heißt es im Nidānakathā:

„Nachdem der Bodhisatta so von seinem Palaste hinabgestiegen war, ging er zu seinem Rosse hin und sagte: Lieber Kanthaka, trage Du mich heute die eine Nacht; ich werde, wenn ich mit Deiner Unterstützung Buddha geworden bin, die Welt der Götter und Menschen erlösen. Darauf schwang er sich auf den Rücken Kanthakas ..... Wenn dieser nun gewiehert oder mit seinem Hufschlag Lärm gemacht hätte, wäre der Schall durch die ganze Stadt gedrungen; deshalb unterdrückten die Götter mit ihrer Macht den Laut seines Wieherns, damit es niemand hörte, und legten ihre Hände unter seine Hufe, wo er hintrat."**

Auf dem unteren Relief tragen Gottheiten die Füße von Buddhas Roß. –

Tafel 18. Die Bedeutung dieses Reliefs ist unsicher. Auch stilistisch geht es nicht ganz mit der Masse der übrigen Reliefs zusammen. Vermutlich gehört es zu Fragmenten von einem älteren Bau. Aber die schwungvolle, fast übergeschickte Anordnung der Figuren und die sinnliche Schmiegsamkeit der Bewegungen findet man auch in dieser selten reizvollen Gruppe wieder.

Tafel 19, 20. Man vergleiche den süßen Liebreiz der Bewegung der linken Frauengestalt (Tafel 19) mit der herben Schwerfälligkeit der im Motiv so ähn-

* Dutoit, Das Leben des Buddha, Leipzig 1906, S. 55.

** Dutoit, op. cit., S. 24, 25.

lichen Chandā Yakshinī von Barhut (Tafel 4). Vogel weist auf den in der indischen Literatur häufig erwähnten Glauben hin, daß ein Asoka-Baum zum Blühen gebracht werden kann, wenn er von dem linken Fuß einer schönen Frau berührt wird. Er erinnert an Kālidāsas „Mālavikā und Agnimitra".* Einige Verse, die auf unser Motiv Bezug haben, seien angeführt. Mālavikā sagt:

„Ach dieser Baum, der gern berührt sein will,
Der noch den Blütenschmuck nicht angelegt,
Wie stellt er mich im Schmerz der Sehnsucht dar!"

Und der König:

„Mit ihres Fußes Spitze, der an Farbe
Dem jungen Schößling gleicht, dem Glanz verleihn
Die blanken Nägel, ist die Zarte zwei
Zu treffen wert, den blütenlosen Baum,
Daß seinen Wunsch zu blühen sie erfülle,
Und einen Liebsten, wenn er eben sich
Verging und reuevoll das Haupt dann neigt."

Und weiter:

„Sie nahm dem Baum zum Ohrenschmuck den Zweig
Und gab dafür, berührend, ihm den Fuß."
„Wenn Du, Asoka, den mit ihrem Fuß
Der zart wie junge Lotosblumen ist,
An dem der Reifen so geschwätzig klirrt,
Die Schlanke ehrte, nicht alsbald erblühst,
So hegst du, dein Verlangen, ach umsonst,
Das Du mit Männern, welche lieben, teilst." **

Besser, als durch diese wenn auch schwerfällig übersetzten Verse, kann die aus dem Relief klingende Stimmung nicht wiedergegeben werden, obwohl Kālidāsa später lebte als der Meister dieser Skulptur.

Die beiden Szenen des rechten Pfeilers wirken weniger herausfordernd, wenn man sich daran erinnert, daß die Frauen in Indien damals in der Tat mit nacktem Oberkörper gingen, wie man es ja auch heute noch gelegentlich fern von den Hauptstraßen des Verkehrs sehen kann. Wir haben zwei überraschend packende Genreszenen (ganz besonders die Balkonszene mit der in den Spiegel blickenden Frau) vor uns, die uns die Vielseitigkeit der damaligen Kunst ahnen läßt. Tafel 20 gibt noch einige Fragmente von ähnlichen Pfeilern aus Mathurā.

* Catalogue of the Archaeological Museum at Mathurā 1910, S. 44f., 153.

** Übersetzung von Ludwig Fritze, Reclam, Leipzig.

Die Plastik der Gupta-Dynastie (V.—VII. Jahrhundert) u. A.

Tafel 21—28.

Tafel 21, 22. Wohl die älteste (Inschrift mit einem dem Jahre 400 n. Chr. entsprechenden Datum) erhaltene größere rein hinduistische Skulptur, bekannt unter dem Namen „Eber von Eran", eine der Avatāras von Vishnu, d. h. eine der Gestalten, in denen Vishnu zur Erde herabsteigt. Die kleine Figur, die dem Gott auf der Schulter sitzt, ist Prithivī (Bhūmi), die Erde, so winzig im Vergleich zu der Riesengestalt des Gottes. Der Lotus, auf dem sie steht, wächst aus dem Ozean empor, aus dem der Gott sie emporgehoben hat. Vishnu tritt mit dem linken Fuß auf den geringelten Schwanz des Nāgakönigs, der ob der gewaltigen Tat des Gottes die Hände ehrfürchtig faltet. Denn Vishnu hatte in Ebergestalt die Erde aus der Gewalt des Dāmonen Hiranyāksha befreit und ihn getötet. Dem Künstler ist es bei aller Wucht der Darstellung doch nicht gelungen, den Gott in dem Maße ins Ungeheure zu erheben, wie es etwa packend das Bhāgavata Purāna III, 13* schildert. (Vergl. das ähnliche Motiv Tafel 86).

Tafel 23, 24. Der Vishnu-Tempel zu Dēogarh (Lalitpur) steht ziemlich gut erhalten da. Drei Seiten sind mit Reliefs geschmückt, die den Gott verherrlichen. Zwei davon bringen wir.

Tafel 23. „Vishnu auf Ananta ruhend" ist eins der beliebtesten vishnuitischen Motive. Die beiden Frauen des Gottes sitzen zu seinen Füßen, Sridēvi (Lakshmī), die Göttin des Glücks und der Schönheit und Bhūmidēvi, die Erde (vergl. Tafel 21, 22). Sridēvi knetet dem Gott die Füße, ein in Indien besonders hochgeschätzter Liebesdienst. Ein Lotusstengel entwächst ihm, auf der Blüte sitzt Brahmā. In den Lüften sind erkennbar: Siva mit Pārvatī auf dem Bullen (Nandi) und Indra auf seinem Elefanten (Airāvati). Die Bedeutung der sechs Figuren unten ist nicht klar. Das in dieser Darstellung ausgedrückte philosophische Symbol möge im Sinne des Vedānta etwa so zu umschreiben sein: Vishnu ist das höchste Wesen. Selbst Brahmā, der Schöpfer des Weltalls, geht aus ihm hervor. Dennoch handelt Vishnu nicht. Untätig ruht er auf der Schlange, dem Symbol der Ewigkeit.**

Tafel 24. Zum Verständnis dieses Reliefs sei eine Stelle aus dem Bhāgavata Purāna VIII, 2 nach der französischen Übersetzung von Burnouf gegeben:

* Französische Übersetzung von Burnouf.

** Vergl. Farquar, The Crown of Hinduism, London 1913, S. 404 f.

„Eines Tages erging sich der Führer einer Elefantenhorde mit seinem Weibchen in den Tälern der Berge. Unter der Hitze leidend, stürzte er sich, gefolgt von den Jungen, schnell in einen schönen See, tauchte unter, trank freudig mit seinem Rüssel das klare Wasser. Dem Nektar gleich, duftend nach dem Blütenstaub der Nymphaea und des Goldlotus, erquickte er sich am Bad. Ein mächtiges Krokodil, vom Schicksal gesendet, biß sich wütend an seinem Fuße fest. So durch Zufall in Gefahr gekommen, verteidigte sich der starke Elefant mit aller Kraft. Schließlich ermattete sein Mut. Sein Feind zog ihn ins Wasser. Als der Elefantenkönig sich in äußerster Not sah und schon alle Hoffnung auf Rettung fahren ließ, rief er: Laßt mich Bhagavat (Vishnu) anrufen! Der Gott sah seine Not, hörte die Preisung und eilte auf seinem Garuda mit dem Chakra in der Hand zu dem Elefanten. Das unglückliche Tier sah Hari (Vishnu) auf seinem Garuda, Chakra und Lotus in der Hand und rief: O Nārāyana, Lehrer der Welt, o Bhagavat, Dir Verehrung! Hari ließ sich mitleidig sogleich herab und zog das unglückliche Wesen mit dem Krokodil aus dem See. Dann spaltete er mit seinem Chakra das Maul des Krokodils und befreite den Elefanten angesichts der Götter.

Auf unserem Bilde ist der Angreifer des Elefanten kein Krokodil, sondern eine Schlange. Man sieht Vishnu auf dem Garuda heransausen, den Elefanten, von einer Schlange umschlungen in einem Teich mit Lotusblüten. Ein Nāga und eine Nāginī zollen dem Gott Verehrung. – Weder die Götter noch die Menschen machen in ihrem Mitleid einen Unterschied zwischen den Tieren und ihresgleichen. Sogar das gewaltigste Tier, angegriffen von dem gefährlichsten, der Schlange, rettet ein einziger Hilferuf an Vishnu. Das ist der schöne Sinn der Darstellung.

Tafel 25–28. Die hier abgebildeten Buddha- und Bodhisattva-Skulpturen stammen aus der heute Bihar genannten Gegend, d. h. aus dem alten Magadha, der eigentlichen Wiege des Buddhismus. Sie gehören dem entwickelten Buddhismus an, in dem der historische Buddha zum Gott erhoben und in dem neben ihn eine große Zahl anderer Buddha- und Bodhisattva-Gestalten getreten ist. Geistig gewaltig gespannt, ganz nach innen gekehrt, das Gesicht „eiförmig", der Rumpf eingezogen wie „der Körper eines Löwen" *, ohne Betonung des anatomischen Aufbaues, bewußt entkörperlicht, das ist das rein indische Buddha-Ideal.

* Vergl. Tagore, Indian Iconographie, Modern Review, Kalkutta, März 1914.

Tafel 25. Der Buddha von Sārnāth aus leuchtendem Sandstein ist mit der wunderbaren Beseeltheit seiner Hände vielleicht die eindrucksvollste Buddhagestalt Indiens. Die Gebärde (Mudrā) ist die desjenigen, der „das Rad des Gesetzes zu drehen" d. h. zu predigen beginnt, wie es Buddha zu Benares tat.

Tafel 26. Halskette und Krone sind in dieser Weise ungewöhnlich. Entweder Buddha als Bodhisattva oder eher Maitreya, der zukünftige Buddha mit der Gebärde, die der Erleuchtete machte, als er nach den Versuchungen Māras die Erde zum Zeugen seines unabwendbaren Entschlusses anrief (vergl. Tafel 17). Auf der Rückwand sind die vier Hauptepisoden aus Buddhas Leben zu erkennen: die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt, sowie das Nirvāna.

Tafel 27. Der Buddha dürfte schon ziemlich spät anzusetzen sein. Als Begleiter erscheinen Avalokitesvara und Maitreya (oder Vajrapani). Der Dekor ist tief unterschnitten.

Tafel 28. Dieser prachtvolle Torso ist belebter und bewegter, als die anderen, der Körper straffer. Coomaraswamy* bezeichnet ihn wohl mit Recht als „Kshatriya (Krieger)-Typus", im Gegensatz zu dem Jogatypus. Vielleicht handelt es sich um einen Manjusri-Bodhisattva.

Die Höhlentempel des westlichen Indien.

Tafel 29–51.

Tafel 29–32. Die Höhlen von Ajantā, neunundzwanzig an der Zahl, völlig abgeschlossen sich an einer Felswand entlangziehend, bilden ein ganzes Museum indischer buddhistischer Plastik (Felsbaukunst) und Malerei über eine Zeit von acht oder neun Jahrhunderten hin. Nichts Eindrucksvolleres, als ein Gang die Terrasse entlang und durch die Chaityas (Andachtshallen) und Vihāras (Klosterräume), alles bis zur feinsten Einzelheit dem lebenden Felsen entrissen, nicht aufgebaut. Hunderte Abbildungen genügten nicht, um eine Vorstellung von dem Reichtum des Dekors zu geben. Gerade die eindrucksvollsten buddhistischen Skulpturen (meist gewaltige Buddhas mit Chauri-(Wedel-)Trägern) in den kleinen Nebenräumen der Vihāras sind vielleicht überhaupt noch nicht brauchbar photographiert worden. Hier nur ein winziger Ausschnitt. Bis auf die beiden fettgepolsterten Gestalten (Dvārapālas oder Kuvera) neben dem Kielbogen ist der Fels fast ausschließlich mit Buddha-Figuren, sitzenden und stehenden, mit

* The Arts and Crafts of India and Ceylon. London 1913, S. 73.

verschiedenen Mudrās bedeckt. Das Relief eines Nāga-Königs mit Königin und Begleiter (Tafel 31) steht zu diesen überirdischen Gestalten in scharfem Gegensatz. Man beachte die ungezwungene Art des Sitzens (Mahāraja-Līlā), wie man sie dann so oft auf den Reliefs von Bōrōbudur (Tafel 139) findet. Die Höhlen-Chaitya (Tafel 32), überraschend einer christlichen Basilika ähnelnd, ohne daß etwa eine Beeinflussung von hüben oder drüben in Betracht käme, ist wieder über und über mit bemerkenswerten Buddha-Figuren bedeckt, von denen wir leider keine Einzelaufnahmen zu bringen vermögen.

Tafel 33, 34. Bādāmi war eine Hauptstadt des im Deccan blühenden kunstfreudigen Chalukya-Reiches (550–750), dem wir auch die skulpturenreichsten Höhlen von Ajantā und Elurā verdanken. Es gibt drei Höhlentempel bei Bādāmi. Der glänzendste ist der dritte, der, wie eine Inschrift anzeigt, von dem Chalukya-König Mangalēsa (Ende des VI. Jahrhunderts) ausgebaut wurde. Tafel 33 zeigt einen Teil der über 20 m langen Vorhalle, im Hintergrunde Vishnu auf der dreifach geringelten Schlange Ananta unter dem Schlangenbaldachin mit Begleitern. In dieser Form, die eine Variation des Motivs von Tafel 24 ist, wird er als Herr der höchsten Glückseligkeit angebetet. Tafel 34 bringt einen gewaltigen mit allen ihm zustehenden Attributen ausgestatteten Vishnu, der sich außen neben der Vorhalle befindet, einen reich geschmückten Pfeiler der Vorhalle und läßt noch eben die oben genannten Begleiter (Garuda und Wedelträgerin), des Vaikuntha-Nātha, sowie die Zeichnung des Schlangenkörpers erkennen. Von besonderer Anmut ist das unter einem Baum weich aneinander geschmiegte junge Menschenpaar am Kapitell. Die Aufnahmen lassen leider die Schönheiten des Ganzen kaum ahnen.

Tafel 35–43. Alle drei Hauptreligionen Indiens verewigten sich in den 34 Höhlen von Elurā: Buddhismus, Brahmanismus und Jainismus. Die buddhistischen Skulpturen sind noch nie befriedigend veröffentlicht worden. Und auch uns stehen leider keine brauchbaren Abbildungen zur Verfügung. In Elurā herrscht im Gegensatz auch zu dem spätesten Ajantā der trantristische Buddhismus, der von Sivaismus und Vishnuismus oft bis zur Ununterscheidbarkeit durchsetzt ist. Noch bedeutsamer aber, als die buddhistischen Leistungen in Elurā, sind die des Sivaismus und Vishnuismus selbst. Die hinduistischen Felsreliefs liegen in verhältnismäßig brauchbaren Abbildungen vor. Aber auch hier ist kaum der erste Schritt getan. Der Jainismus besitzt in Elurā vielleicht sein bedeutendstes Denkmal überhaupt. Der Indra-Sabhā-Tempel

der Jaina ist wie das Kaïlāsa, aber in viel kleineren Verhältnissen, ein freistehender Felsbau, und seine Skulpturen sind noch nicht, wie bei den späteren Jaina-Bauten (vergl. Tafel 75–79) rein dekorativ geworden. Daß man noch nicht versucht hat, die Plastik von Elurā bis in alle Einzelheiten, d. h. also in vielen hunderten guten Aufnahmen zu veröffentlichen, ist eine Unterlassungssünde, die ihre Wurzel in dem allgemeinen Unverständnis der indischen Kunst gegenüber hat. Was wir bieten, ist ein armseliger Auschnitt, der den Reichtum kaum ahnen läßt.*

Tafel 35, 36. Es gibt verschiedene Arten der Darstellung des tanzenden Siva und auch verschiedene Erzählungen, in denen Siva als Tänzer auftritt. Hier eine der ältesten Fassungen. In der Mitte tanzt der Gott, seine Beine und acht Arme in wuchtigem Rhythmus bewegend; links von ihm steht Kālī (Pārvatī), rechts machen drei Kobolde (Gana) eine wilde Musik. Hinter dem Gott steht Bhringi als Skelett, in den Lüften erscheinen links Brahmā und Vishnu, rechts Indra auf seinem Elefant und andere Gottheiten mehr. Wir werden noch mehrere Male dieses immer wiederkehrende Motiv zu berühren haben, ebenso wie das andere nicht minder häufige: Rāvana unter dem Kaïlāsa-Berge. An dāmonischer Kraft wird dieses vielfach zerstörte und verwitterte Relief kaum zu übertreffen sein.

Tafel 37–40. Der Tempel ist, wie schon betont, aus dem Felshügel herausgeschnitten oder besser gesagt an 30 m tief von oben in den Felsen hineingebohrt. Ringsherum stehen die übrig gebliebenen Teile des Hügels. Das ist also nicht Architektur, sondern Plastik. Der ganze Bau ist eine fast wörtliche Wiederholung des Virupāksha-Tempels zu Pattadakal, der auch fast aus derselben Zeit stammt. Er entstand unter der Regierung des Königs Rāshtrakūta Krishna I. (757–83) und darf nicht, wie es meist geschieht, dem sogenannten Dravida-Stil Südindiens zugerechnet werden, sondern hat als eine Vorstufe des sogenannten Chalukya-Stiles oder besser des Deccan-Stiles zu gelten.** Er ist über und über mit den bedeutendsten Skulpturen geschmückt. Die ganze indische Mythologie zieht an uns vorüber. Illustrationen zum Rāmāyana und Mahābhārata fehlen nicht. Wir vermögen nur zwei Aufnahmen von Einzelreliefs zu bringen. Immerhin, eine Ahnung von der lodernden Glut, die dem Felsen Leben einbrannte, können sie wohl geben. Wer mit dem in Leidenschaft ineinander

* Vergl. Burgess, Report on the Elurā Cave Temples, London 1883.

** Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, 1914. I, S. 178ff.

geschmiegten Paar gemeint ist, wissen wir nicht. Das zweite Relief bringt eine der bekanntesten Szenen, die Sivas Größe verherrlichen (vergl. Tafel 43 u. 98). Siva und Pārvatī thronen hoch oben auf dem Kaïlāsa-Berge, umgeben von ihrem Gefolge. Da gerät der Paradiesberg ins Wanken. Pārvatī greift erschreckt ihren Gatten beim Arm und ruft: „Jemand bewegt den Berg. Man will uns stürzen". In der Tat, Rāvana, der furchtbare zehnköpfige und zwanzigarmige Rākshasa-König von Lankā, versucht den ganzen Götterberg zu spalten, um Siva zu zwingen, ihm gegen seinen Todfeind Rāma zu helfen. Siva drückt mit einem Fuß den Berg nieder und macht Rāvana auf zehntausend Jahre zu seinem Gefangenen. Eine in Anordnung und Inhalt gewaltige Szene! Das Götterpaar zart menschlich. Und doch hält es spielend den gefährlichsten aller Riesen in Schach.

Tafel 41—43. Die Dumār-Lena-Höhle ist die eindrucksvollste unter den Höhlen von Elurā und ähnelt im Grundriß und in der Ausschmückung stark der Höhle von Elephanta (vergl. Tafel 45—51). Das Motiv des Reliefs auf Tafel 41 ist nicht ganz klar. Siva in seiner Schrecken verbreitenden Gestalt (Bhairava) hat mit seinem Schwert, das er in einer seiner acht Hände hält, ein winziges Wesen aufgespießt. Mit einer anderen Hand hält er eine Schale, in der er das Blut seines Opfers auffängt. Auch in einer rechten Hand hat er ein winziges Geschöpf an einem Beine gefaßt. Mit zwei Händen breitet er die Elefantenhaut hinter sich, die er einem Riesen abgezogen hatte, der die Gestalt eines Elefanten annahm. Rechts von dem Gott ist ein Elefantenkopf zu sehen. Sivas Gattin Pārvatī schaut dieser ganzen Szene unberührt zu. Neben ihr steht eine Chauri-(Wedel)Trägerin. Der Gegensatz zwischen der in lässiger Ruhe dasitzenden lieblichen Göttin und dem rasenden Gott ist überaus eindrucksvoll. Das Rāvana-Relief (Tafel 43) wirkt viel beruhigter, als das des Kaïlāsa-Tempels (Tafel 40). Was dort großartige Dramatik war, ist jetzt Schaustellung, Altarbild möchte man sagen, geworden. Es fehlt das unruhige Spiel der hellen Lichter und tiefen Schatten. Jetzt ist die Szene symmetrisch in die vorderste Fläche gepreßt. Pārvatī greift nicht mehr nach dem Arm ihres Gatten. Der Berg wirkt wie aus einzelnen wohlgeformten Steinen zusammengesetzt, eine Art der Bergbehandlung, die in Indien sehr häufig vorkommt und sich auch in China und Japan findet. Die Figurenzahl ist dieselbe. Die Entwicklung von der Dramatik zum Existenzbild wird noch häufig in der indischen Plastik festzustellen sein.

Tafel 44. Der Indra-Sabhā-Tempel ist der prächtigste Felstempel, den die Jaina errichtet haben, und nach dem Kaīlāsa-Tempel das reichste Denkmal von Elurā. Auch er ist zum Teil aus einem Hügel herausgeschnitten, also ein Freibau. Das Hauptmotiv der Jainakunst ist die Darstellung ihrer Tīrthakaras (siehe Tafel 76, 79). Daneben existiert aber auch das im jainistischen Sinne umgedeutete brahmanische Pantheon, dem die hier abgebildete Gottheit angehört, ohne daß mit Sicherheit festzustellen wäre, wer mit ihr gemeint sei. Sie wird Indrānī oder auch Ambikā genannt. Am wahrscheinlichsten dürfte sie eine der 48 Yaksha-Gottheiten darstellen, wie je eine zu jedem Tīrthakara gehört und ein bestimmter Baum jedem Tīrthakara heilig ist. Bei dieser Gestalt ist das Beiwerk, nämlich der fruchtbeladene Baum mit allerlei Vögeln das ansprechendste. Das Motiv der auf einem Löwen thronenden Gottheit ist natürlich mit dem des buddhistischen Manjusri-Buddha verwandt.

Tafel 45–51. Auf dem Eiland Elephanta befindet sich der bekannteste der Höhlentempel Indiens. Ganz nahe bei Bombay gelegen, kann er als einziger auch von dem eiligen Globetrotter leicht erreicht werden. Alle anderen Höhlentempel sind nur unter einigen Schwierigkeiten zu besuchen. Die Reliefs von Elephanta gehören zu den großartigsten des brahmanischen Indien. In der Mitte die riesige Trimūrti genannte Büste, flankiert von zwei Trabanten (Tafel 46, 47). Zweifellos ist die Benennung falsch. Das ist kein Trimūrti, keine Dreieinigkeit. Die drei Köpfe bedeuten nicht Vishnu, Siva und Brahmā, sondern Siva mit drei Gesichtern (Trimukha), wie die Attribute beweisen. Die ganze Höhle singt ja nur Sivas Ruhm.* Die drei hoheitsvollen Köpfe Sivas sind von verschiedenem Ausdruck – mild, streng und furchterregend. Prachtvoller Halsschmuck und kunstreiche Diademe schmücken sie. Das linke Relief können wir in einer Einzelaufnahme nicht bringen. Die Hauptfiguren auf dem rechten Relief sind wieder Siva vierarmig und Pārvatī. In den Lüften als Zuschauer der Taten Sivas erkennt man links Brahmā, dreiköpfig, und Indra, rechts Vishnu auf Garuda. Welcher Tat es aber gilt, ist nicht klar. Den Schlüssel dürfte die dreiköpfige, sehr zerstörte weibliche Gottheit, die aus Sivas Haupt erwächst, bieten. Vielleicht ist die Geburt der Gangā (Ganges) gemeint, die vom Haupte Sivas herabfloß und sich in drei Flußarme teilte. Zweifelsfrei aber ist die Deutung eines weiteren Reliefs: Die Vermählung von Siva und Pārvatī (Tafel 49). Denn die

* Vergl. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, 1914, II, S. 23.

Göttin steht zur Rechten ihres Gatten. Nur am Tage der Vermählung steht in Indien die Gattin dem Gatten zur Rechten Aber auch sonst ist das Motiv zu ahnen. Das Paar reicht sich feierlich die Hände (zum Teil zerstört), Pārvatī hat sittsam Haupt und Augen gesenkt, und auch der Gott ist in diesem Augenblick nur ein schlichter, liebender, sich des Ernstes des Augenblicks bewußter Mensch. In Kālidāsas „Kumārasambhava" ist der siebente Gesang Umās Hochzeit gewidmet. Man möchte meinen, Kālidāsa müßte ein Zeitgenosse der Meister der Skulpturen von Elephanta und Elurā gewesen sein. Aber er wird ja allgemein viel früher angesetzt (5. Jahrhundert). Dennoch vermag man den Geist der Reliefs nicht besser, als durch seine Worte zu charakterisieren. Hier nur eine bezeichnende Stelle:

„Als er, dessen Augen geöffneten Blüten des Lotus glichen, sich nun mit ihr vereinte, die einen Antlitzschein wie den des Vollmondes ausstrahlte, da ward seine Geistesflut ganz klar und ruhig wie die Welt, die im Herbste als Antlitzschönheit einen Vollmond trägt.

In diesem Augenblicke der Verbindung schloß die Scham die Augen beider, die sich begehrlich ansahen und ängstlich wurden, wenn sie von ungefähr sich trafen, die etwas stille standen, dann sich aber abwandten.

Schiva ergriff nun die Hand der Jungfrau im Schmuck der roten Finger, die ihm der Priester des Bergbeherrschers reichte, als wäre sie der erste Schößling des Liebesgottes, der sich, von Furcht ergriffen, in Umās Körper verborgen hatte.

Die Härchen an ihrem Leibe sträubten sich empor, aber der Gott, der einen Stier im Banner trägt, zeigte an seinen Fingern Schweiß. Die Äußerung des Liebesgottes wurde durch ihre Handverbindung gleichsam beiden gleichmäßig übertragen.

Wenn schon ein anderes Paar, das die Hände ineinander fügt, die größte Schönheit verkündet, soll ich da wohl noch von der Anmut beider, als sie nahe beieinander standen, eine Schilderung geben?"*

Das letzte der vielen Reliefs von Elephanta, das wir bringen, stellt wieder Siva, tanzend, dar. Ein arg zerstörtes Relief, in der Komposition dem von Elurā sehr ähnlich. Die dämonische Wildheit des Reliefs von Elurā (Tafel 36) ist aber einer milderen und menschlicheren Auffassung gewichen. Zum Schluß

* Der Kumārasambhava oder die Geburt des Kriegsgottes, ein Kunstgedicht des Kālidāsa. Übertragen von Otto Walter, München-Leipzig 1913, S. 71.

eine Kapelle (Garbha) innerhalb der Höhle (Tafel 59). Acht mächtige Dvārapālas bewachen die Eingänge zum Inneren, in dem ein schlichtes Linga steht, das Symbol der männlichen Zeugungskraft Sivas, noch heute allenthalben in Indien verehrt.*

Die Tempel von Orissa (VI.—XIII. Jahrhundert).

Tafel 52–74.

Tafel 52–74. Unübersehbar ist die Menge der Skulpturen, die die Tempel von Orissa – an fünf- bis sechshundert Tempel zählt man allein in Bhubanesvara – wie mit einem kostbaren Schleier überziehen. Nur weniges ist bisher befriedigend aufgenommen. Davon hier einige wenige Beispiele.

Tafel 52–58. Der wappenähnliche Aufbau, sehr typisch für Bhubanesvara, (Tafel 53) befindet sich mitten auf einer Turm(Vimāna)-Wand ähnlich, wie es der große Turm des Lingaraja-Tempels (Tafel 52) zeigt. Die Figuren stellen wohl Dvārpālas (Tempelwächter) dar. Man beachte aber auch den kleinen entzückenden Jagdfries und alle anderen Figürchen. Was die Kampfszene bedeutet (Tafel 54), ist unbekannt. Solche Gruppen, in denen eine auf einem Fabeltier (Löwenkörper mit einer Art Elefantenkopf) sitzende Gestalt einen Gnomen bekämpft, in der ganzen indischen Kunst überaus häufig, werden in Nordindien Sārdula, in Südindien Yāli genannt. Wie die Frauengestalten (Tafel 56, 57, 58) den Turm und jeden Pfeiler umranken, zeigt Tafel 55. Zu allen Zeiten und in allen Gegenden, meist an buddhistischen Denkmälern, sind in Indien ähnliche, reich bewegte, meist in die Zweige eines Baumes greifende Frauengestalten zu finden (vergl. Tafel 4, 19). In Bhubanesvara scheinen sie herausfordernder und biegsamer als je, und unübersehbar ist die Mannig faltigkeit, in der sie wie in Wollust ihre weichen Körper winden und neigen. Sie dürften hier die weiblichen Gegenstücke (Sakti) der acht Dikpāla, der Wächter der acht Himmelsrichtungen bedeuten und werden Ashta-Sakti genannt.

Tafel 59–74. Der Reichtum an Skulpturenschmuck des Sonnentempels von Konārka grenzt ans Phantastische. Die Tempel von Angkor oder Bōrōbudur (Tafel 125–161) umziehen Friese von gewaltiger Länge. Aber man kann sie schreitend betrachten. In Konārka gibt es jedoch eine Unzahl von Reliefs, die,

* Vergl. Burgess, The Cave Temples of India, London 1880.

als der Tempel noch unversehrt stand, nie ein menschliches Auge betrachten konnte. So zum Beispiel die Szenen auf Tafel 67 und 69. Ähnliches kennen wir aus unserer gotischen Architekturplastik. Konārka rühmt sich auch einiger herrlicher Rundskulpturen. Elefanten (Tafel 60), Löwen, Pferde bewachen die Eingänge. Das Dach wird von mächtigen weiblichen Figuren gekrönt (Tafel 59). Die besondere Eigenart des Skulpturenschmucks des Tempels selbst ist das Vorherrschen von Motiven, die den Geschlechtsgenuß in unendlicher Mannigfaltigkeit unverhüllt, ja mit dem sichtlichen Bestreben möglichst deutlich zu sein, zur Schau stellen. Über den allgemeinen Sinn solcher Szenen haben wir an anderer Stelle gesprochen. Die geistige Atmosphäre Indiens vor Augen, versteht man vieles, was zuerst fremd anmutet. Unklar ist aber der Zusammenhang mit dem Kultus der Sonnengottheit, dem der Tempel zu Konārka geweiht ist. Die offenbar unter persischem Einfluß entstandene Sekte der Sauras,* deren Hauptgottheit Sūrya, die alte vedische Sonnengottheit ist, hat eigentlich nichts mit irgendwelchen Mysterien zu tun, bei denen die geschlechtliche Vereinigung im Mittelpunkt steht. Das ist vielmehr bei der Sekte der Sāktas der Fall. Es dürfte hier vielleicht irgendeine, ja nahe liegende Verknüpfung des Sonnenkultus mit der Sākti(Weiblichkeit)-Verehrung vorliegen. Vielleicht sollen auch nur die Freuden in Vishnus Himmel geschildert werden. Wie dem auch sei, es gibt hier Gestalten von glühender Lebensnähe (Tafel 63, 66) und Gruppen in entzückender Verschlingung (Tafel 62, 65). Neben diesen Motiven fehlen die bekannten Gestalten der brahmanischen Götterwelt nicht. Ganz besonders Nāga-Pärchen (Tafel 65) kommen häufig vor. Alle diese Reliefs sind aus ziemlich weichem Sandstein, dessen Oberfläche zum Teil starke Verwitterungserscheinungen aufweist. Daneben gibt es in Konārka Reliefs aus einem harten grünlichen Chlorit (Tafel 72 unten, 73, 74). Es ist u. a. die Härte des Steines, die die Bewegungsfreudigkeit der Meister dämmt, und diese Skulpturen stilistisch recht scharf von den übrigen scheidet. Tafel 73 stellt Sūrya, die Sonnengottheit, dar, der der Tempel geweiht ist. Sie ist auf ihrem Wagen stehend gedacht. Ihr zu Füßen sitzt der Wagenlenker Arūna, der die Zügel der sieben Pferde des Sonnenwagens in der Linken und eine Peitsche in der Rechten hält. Der Wagenkasten ist mit einem Fries von tanzenden Musikantinnen geschmückt. Aus der großen Zahl der

* Vergl. R. G. Bhandarkar, Vaisnavism, S'aivism and minor religious Systems, Straßburg 1913, S. 151 f.

Begleitfiguren seien nur die beiden in tiefer Inbrunst anbetenden Gestalten rechts und links zu Füßen der Gottheit herausgehoben. Sūrya selbst trägt zwei Lotusstengel in den Händen. Er ist beschuht. Das ist merkwürdig und wird von Bhandarkar (op. cit.) als persischer Einfluß bezeichnet. Auch das Krishna-Relief (Tafel 74) ist aus grünlichem Chlorit. Krishna, die achte Inkarnation von Vishnu, der liebesfrohe Gott, auf einer Schaukel, dicht umgeben von seinen holden Gespielinnen. Ein technisches Meisterstück sind die Ketten aus Stein.* Die eigentümlich sinnlich schwüle mystische Stimmung, die über dieser Szene liegt, klingt aus einigen Stellen des Vishnupurāna besonders charakteristisch wieder. Es handelt sich im folgenden allerdings um ein etwas anderes Krishna-Motiv:

„Und Krischna und Rāma, der Bruder, begannen sanft zu singen, auf mannigfaltige Weise, wie's die Hirtinnen lieben.

Und diese hörten die Lieder, verließen ihre Hütten und eilten zu den beiden hin. Eine sang mit ihm zusammen, eine andere lauschte seinen Weisen. Eine rief laut seinen Namen aus und schreckte dann schüchtern zusammen, während noch eine andere, kühner und von Liebe geleitet, bei seiner Seite niedersaß. Wieder eine andere wollte zu ihm hineilen, wagte aber nicht näher zu treten, aus Scham vor den älteren Hirten: im Herzen dachte sie an Krischna, schloß die Augen in Andacht und gänzlicher Hingabe und alles böse und gute Werk in ihr war plötzlich verzehrt, in ihrer Verzückung, und jede Sünde versiegt, da sie sich nach ihm gesehnt ..... Also umgeben von den Hirtinnen erschien dem Hirtengotte die liebliche, monderleuchtete Herbstnacht wohl geeignet zu Tanz und Spiel." **

Jaina-Skulpturen (XIII.—XV. Jahrhundert).

Tafel 75—79.

Tafel 75—79. Tafel 76 und 79 bringen Darstellungen von Tīrthakaras, den Hauptgestalten des Jainismus (vergl. auch Tafel 44 und die Anmerkung dazu), Marmor- und Felsskulpturen, sitzend und stehend. Alle Nebenfiguren (Chaūri-Träger, Naginī usw.) sind dem hinduistischen Pantheon entnommen.

* Vergl. M. M. Ganguly, Orissa and her Remains-ancient and mediaeval, Calcutta 1912.

** Krischnas Weltengang. Ein indisches Mythos. Übersetzt von A. Paul. München 1905, S. 39f.

Die Plastik Südindiens (VI.—XVIII. Jahrhundert).

Tafel 80—100.

Tafel 80—82. Man vergleiche Tafel 80 und 52, um über den Unterschied zwischen süd- und nordindischem Stil Klarheit zu erlangen. In Māmallapuram hat man vollständig in Tempel verwandelte festgewurzelte Felsblöcke oder Felshügel vor sich. Ihr Datum ergibt sich aus Inschriften und Stilvergleichen mit den nahen Bauten zu Kānchīpuram, von deren eindrucksvollem Skulpturenschmuck wir leider keine brauchbaren Abbildungen besitzen. Auch die Fassaden der Rathas sind reich mit Skulpturen geziert, und zwar mit zum Teil tektonisch strengen Reliefs, die in Indien selten sind. Tafel 80 läßt einige von ihnen notdürftig erkennen. Außerdem gibt es neben den Tempeln einen Löwen, einen Elefanten (Tafel 81), einen Nandibullen (Tafel 82), die den Hauptgöttern heiligen Tiere, alle aus Felsblöcken gehauen.

Tafel 83—86. In der Nähe der Rathas befindet sich eine Anzahl Höhlen mit Vishnu, Siva und Durgā verherrlichenden Reliefs, etwa aus derselben Zeit wie jene. Mit dem Relief der Yamapuri-Höhle (Tafel 83) vergleiche man das von Dēogarh (Tafel 24). Dasselbe Motiv (vergl. Bemerkung zu Tafel 24). Das südindische Relief ist aber schwungvoller komponiert. In Dēogarh drei harte Zonen übereinander. Jetzt greifen die Gestalten harmonisch ineinander. Die Gottheiten in den Lüften scheinen heranzurauschen. Wie entseelt ist Vishnu auf seinem Ruhelager hingebreitet. Herrscht in dieser Szene himmlische Ruhe, verhaltene leise Bewegung, so in einer anderen (Tafel 84) derselben Höhle wilder Ungestüm. Kālī, Sivas schlanke Gattin, aber angetan mit Vishnus Waffen, Sankha (Muschel) und Chakra (Diskus) auf einem Löwen dahinstürmend, kämpft gegen den büffelköpfigen Riesen Mahisha. Auch das Varāha-Avatāra, Vishnu mit dem Eberkopf (Tafel 85), in der Wūladalundha-Höhle hat sicherlich etwas von der urwüchsigen Kraft der Darstellung von Udayagiri (Tafel 21, 22) verloren. Die Größenverhältnisse sind ausgeglichen. Vishnu steht ziemlich ausdruckslos da. Es sieht fast aus, als schäkere er nur mit Bhūmidevi, der als zarte Frau dargestellten Erde, die er den Wassern entrissen hat. In Udayagiri fühlt man, wie ein gewaltiges überirdisches Wesen das winzige Erdlein emporhebt. Über das Motiv des anderen Reliefs in der Wūladalundha-Höhle finden wir im Bhāgavata-Purāna, Buch VIII, Cap. XVIII f. (nach der französischen Übersetzung von Burnouf) folgendes:

„... Dieser Gott, dessen Weg nicht von dieser Welt ist..., verwandelte sich in einen zwerghaften Brahmanen... Sobald er erfahren hatte, daß Bali seine Größe den Pferdeopfern (Aswamēdha), die er unter der Leitung der Brigus feierte, verdankte, begab er sich zu diesem Fürsten... Er trat in den Hof ein, wo das Pferdeopfer gefeiert wurde, mit seinem Stab, Sonnenschirm und seiner Schale voll Wasser. Als der König den zwerghaften Brahmanen sah, der kein anderer war, als Hari (Vishnu) in Verkleidung, der nun die Umzäumung aus Mūnja-Pflanzen betrat, auf der Schulter das Antilopenfell, die Haare in Locken herabfallend, da freute er sich und bot ihm einen Sitz an. Bali sagte: Sei gegrüßt! Verehrung Dir, o Brahmane, was kann ich für Dich tun? Alles, was Du wünschst, soll Dir erfüllt werden. Als Bhāgavat (Vishnu) diese freundlichen, der Gerechtigkeit des Sohnes des Virōchana würdigen Worte hörte, antwortete er ihm befriedigt so: ‚Ich bitte Dich, Du Herr freigebiger Menschen, um etwas Erde, nur drei Schritte, o Fürst der Daïtyas, gemessen an meinen eigenen.' Hierauf antwortete Bali lachend: ‚Nimm, was Du wünschst.' Und um dem Zwerge dies Stückchen Erde zu geben, nahm er eine Schale voll Wasser... und erfüllte die Wasserzeremonie. Sogleich wurde der Zwerg auf wunderbare Weise groß. Das Chakra (Diskus) Sudarsana, dessen Glanz unwiderstehlich ist, und der Bogen Sārnga, dessen Surren dem Donner gleicht, die Muschel Pānchajanya, deren Ton der der Wolke ist, Kaumodakī, die schnelle Keule Vishnus, Vidyādhara, jenes Schwert mit hundert Monden geschmückt, die beiden vortrefflichen Köcher mit den unerschöpflichen Pfeilen, und die Schar der Diener, deren Führer Sunandā ist, sowie auch die Weltenhüter umgaben den Herrn achtungsvoll. Angetan mit einem Federbusch, mit Armbändern und Ohrringen in Fischform, die funkelten, das Srīvatsa (Brustschmuck), wertvolle Kleinodien, einen Gürtel, reiche, mit Guirlanden geschmückte Gewänder tragend, so sah man Bhāgavat, den Gott mit den großen Schritten strahlen. Mit einem Schritt durchmaß er das Land, das Bali besaß, indem er mit seinem Körper die Luft erfüllte und mit seinen Armen den Horizont berührte, mit dem zweiten Schritt nahm er vom Himmel Besitz, und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig. Indem er sich immer höher emporhob, berührten die Füße des Gottes mit den großen Schritten die Regionen jenseits... Brahmā bot dem so hoch emporgehobenen Fuße Vishnus das Wasser der Gastfreundschaft. Und nachdem er den Gott, dessen Ruhm rein ist, fromm geehrt hatte, pries er ihn, dessen Nabel den Lotus hervorgebracht

hatte, aus dem er selbst geboren war (vergl. Tafel 24). Yāmbavat, der König der Bären, schnell wie der Gedanke, rief, wie bei einem großen Feste, zum Klange der Trommel den Sieg Vishnus aus, der alle Stellen des Raumes für immer erobert hatte. –

Wir sehen in der Mitte unseres Reliefs Vishnu, den einen Fuß bis in die Wolken emporgehoben, wo Brahmā, auf einen Lotussitz tronend, ihn weiht. Vishnus acht Arme mit den Attributen erfüllen den ganzen Raum. Zu seinen Füßen sind die vier Weltenhüter anmutig hingelagert. In den Lüften (rechts von Vishnu) sieht man den Bärenkönig mit einer Trommel und andere Gottheiten. Zweifellos, die Allerfülltheit der Welt durch Vishnu ist großartig symbolisiert, wenn auch die gewaltigen Schilderungen des Purāna nicht erreicht werden. Havell hat das Motiv dieses Reliefs völlig mißverstanden.*

Tafel 87–89. Man meinte früher in dieser Darstellung die Buße des Arjuna zu erkennen. Goloubew hat darauf aufmerksam gemacht und Jouveau-Dubreuil** hat sich ihm angeschlossen, daß es sich um die Herabkunft der den Indern hochheiligen Gangā auf die Erde etwa nach der Schilderung des Mahābhārata oder Rāmāyana handelt:*** „Der König Bhagīratha ,tat Buße auf dem Gokarna, bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährte mit dem Bemerken, daß Siva die Gangā auffangen müssse, weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könne. Siva zeigte sich dem Bhagīratha nach einem weiteren Jahre von Bußübungen geneigt und versprach ihm, die Gangā mit seinem Haupte aufzufangen. Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen; doch Siva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarflechten umher irren, bis ihn Bhagīrathas Buße bewog, die Gangā in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen. Der südliche Strom ist die irdische Gangā. Götter und Rishi kamen herbei, um das wunderbare Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen." †

„Die Götterweisen, Gandharven
Die wohnen auf der Erde Grund,
Benetzen sich mit Flußwasser,
Dem reinen, weil vom Gott es kam."

---

* The Ideals of Indian Art, London 1911, S. 152f.

** Pallava Antiquities. London 1916, S. 64.

*** Journal Asiatique, 1914, S. 210ff.

† Hermann Jacobi, Das Rāmāyana, Bonn 1893, S. 146.

„Und welche nur durch Fluch waren
Vom Himmel auf die Erd' verbannt,
Die reinigten sich im Flutwasser
Und gingen wieder himmelheim."

„Und heiter alle Welt freute
Des Wassers sich, des glänzenden,
Und wieder ward ein Sündloser,
Wer sich mit Gangaflut genetzt." *

Das ist kurz das Hauptmotiv dieses gewaltigen Reliefs mit seinen etwa 150 Figuren (Tafel 87). Die Felsspalte soll den herabstürzenden Strom bedeuten (Tafel 88). Er ist der Mittelpunkt der Szene, dem alles zugewandt ist. Links davon sieht man Bhagīratha, die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen, auf einem Bein stehend, mit langem Bart und Haaren, also in Büßerhaltung. Neben ihm steht offenbar Siva, vierarmig, mit einer mächtigen Keule im Arm. Alle übrigen Götter sind Zeugen des ungeheuren Ereignisses. Auch Heilige (Rishi) und Tiere sind herbeigeeilt, um sich in den Fluten des Ganges zu baden. Die Nāgas zeigen den Lauf des Stromes an. Unten links befindet sich ein Vishnu-Tempelchen im Stile der Rathas mit Anbetern. Die Aufnahmen reichen nicht hin, um die Großartigkeit der ganzen Anlage zu fassen. Viele Einzelaufnahmen wären dazu nötig.

Tafel 91—100. Die zahllosen Vimānas (Turmtempel) und Gōpurams (Tortürme), die das so auffallende Kennzeichen südindischen Baustiles sind, tragen immer Skulpturenschmuck. Im Laufe der Jahrhunderte wächst die Zahl der Skulpturen an den Türmen aber ins Ungemessene. Das Vimāna von Tanjore (Tafel 91) zeigt Architektur und Skulptur noch in schönem Gleichgewicht. In den Nischen stehen streng tektonisch behandelte Dvārapālas (Tempelhüter). Bei den Gōpurams des XVII. Jahrhunderts (Tafel 94, 95) aber ist der Turm geradezu in Skulpturen aufgelöst. Die Architektur verschwindet vor den Bildwerken, die man nun meist nicht mehr aus Stein, sondern aus Stuck herstellt und die im einzelnen selten besondere Aufmerksamkeit verdienen. Man begnügt sich auch nicht mehr mit Reliefs, sondern überall finden sich reich bewegte Rundskulpturen. Das ganze brahmanische Pantheon grüßt so schon aus weitester Ferne den frommen Pilger von den Türmen, die die

* Albert Hoefer, Indische Gedichte, Leipzig 1844. Zweiter Teil, II. Die Herabkunft der Ganga. Nach dem Rāmāyana. S. 68 f.

Städte mit ihren winzigen Häusern überragen, wie Vishnu oder Siva die Menschen. Neben diesen Türmen fehlen seit dem 15. Jahrhundert in keinem Tempel große Pfeilerhallen (Mantapam). Darin stehen die berühmten gewaltigen Pfeiler, denen ganze Figurengruppen (Tafel 93, 96, 100) gleichsam als Karyatiden vorgelagert sind. Zuerst sind es sich bäumende Löwen (Sinhas) oder Löwen mit Elefantenrüsseln (vergl. auch Tafel 54), Sardulas, in Südindien Yālis genannt, seit dem 16. Jahrhundert aber Reiter auf der Jagd, zu deren Füßen Krieger schreiten oder denen sich Tiere entgegenwerfen. In Vijayanagar, Vellore, Srirangam (Tafel 93) und Madura gibt es Pfeilerhallen, die an Barockheit nicht zu übertreffen sind. Den Höhepunkt südindischer Kunst als Ganzes, da ein noch heute blühendes Gotteshaus, bildet der große Tempel zu Madura. Er verdiente, obwohl die Skulpturen im einzelnen nicht im entferntesten den Vergleich mit der älteren Zeit aushalten, eine eigene Monographie. Es gibt aber noch nicht einmal brauchbare Abbildungen der bedeutendsten Werke. Von dem Reichtum an Skulpturen auch im Innern möge Tafel 96 eine Vorstellung geben. Nun ist das Motiv des tanzenden Siva (vergl. Tafel 36 und 50) zu einer isolierten Freifigur (Tafel 97) geworden. Es hat jetzt die Fassung erhalten, die für Südindien typisch ist. Der Gott steht auf einem Gnomen. Pārvatī in kleinerer Gestalt schaut ihm zu. Die Musikanten (Kinnaras) sind auf den Sockel versetzt. Über dem Gott wölbt sich ein flammenverzierter Bogen, Tiruvāsi genannt, der in jedem Fall viel zu der geschlossenen Wirkung des Ganzen beiträgt. In ähnlicher Weise, wie das Natarāja-Motiv, ist in Südindien auch das Rāvana-Motiv (vergl. Tafel 40 und 43) zu einer isolierten Gruppe (Tafel 98) umgebildet. Kein dramatischer Vorgang mehr, sondern ein Existenzbild. Siva und Pārvatī sitzen wie auf einem Throne auf dem Kaïlāsa-Berge, unter dem Rāvana gebannt ist. Gerade diese Legende hat in der neuen Fassung viel von ihrer früheren Großartigkeit verloren. Die Phantasie fängt an zu erstarren. Daneben macht sich aber deutlich ein gewisser Realismus bemerkbar. Das Götterpaar auf dem Kaïlāsa-Berge hat wenig Göttliches mehr. Und es gibt Porträtfiguren aus dieser Zeit, die von erstaunlicher Lebenswahrheit sind. König Tirumala, der Erbauer des Pudu Mantapam (Tafel 93), ist wiederholt mit seinen Frauen in Madura dargestellt. Echte Rundplastik, bemalt (Tafel 99).*

* Vergl. G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, Paris 1914.

Bronzen aus Südindien und Ceylon (VI.—XVII. Jahrhundert).

Tafel 101—115.

Tafel 101. Die Bodhisattva-Figur dürfte wirklich noch rein ceylonesisch und dementsprechend anzusetzen sein. Vielleicht ist der zukünftige Buddha Maitreya gemeint. Die schwungvolle Haltung der Gestalt entspricht dem Trivanka-Typ (dreifach gebogen) der alten Tradition der Sthapathis (Bildhauer).

Tafel 102. Die Pārvatī genannte Frauenfigur aus Polonnāruva scheint trotz ihrer Herkunft eher südindisch zu sein. Sie entspricht sichtlich dem sogenannten Shyāmā-Fauentyp: feste Brüste, breite Hüften, enge Taille.

Tafel 103. Die Hanumat-Bronze aus Ceylon ist einzig in ihrer Art. Selten gelang es dem indischen Meister, die hohe Verehrung, die man allerwärts in Indien dem Affenkönig (vergl. Tafel 135) und überhaupt den Affen zollt, in dem Maße glaublich zu machen. Weisheit und Hilfsbereitschaft spricht aus dieser zarten Gestalt mit dem Affenkopf. Sie trug vermutlich zwei Linga auf den vorgestreckten Händen.

Tafel 104—106. Darstellungen sivaitischer Heiliger. Tafel 104 stellt sicher Appar dar, einen der drei großen Doktoren des Sivaismus (Āchārya), die die Mitverfasser des „tamulischen Veda" waren, nämlich der Liedersammlung Devāra. Appar wird immer mit kahlem Kopf, zusammengelegten Händen, mit Ketten und Spangen geschmückt, auf der Schulter eine Art Schaufel, mit der er seine Pflanzennahrung aus dem Boden holte, dargestellt. In den beiden anderen Figuren (Tafel 105, 106) dürfte Sundara Mūrti zu erkennen sein, ein anderer Āchārya. Die feststehenden Attribute fehlen zwar, aber Jünglinge aus vornehmer Familie sind jedenfalls dargestellt. Sundara starb schon mit 18 Jahren, ein Sproß aus königlichem Hause.

Tafel 107—113. Solche Bronzen des tanzenden Siva gibt es in großer Zahl. Paris (Musée Guimet) besitzt eine, das Museum zu Colombo wohl im ganzen fünf und der Brihadeswara-Tempel zu Tanjore eine. Doch die beiden Bronzen des Museums zu Madras sind bei weitem die beschwingtesten. Bei den anderen haben nicht selten naturalistische Bestrebungen die überirdische Hoheit des Motives wenn nicht zerstört, so doch beeinträchtigt.

Tafel 109 und 113 erlauben genau den Kopf zu betrachten. Ein Schädel, ein Halbmond und ein Fächer von Cassia-Blättern schmücken den einen. Die Ohren haben bei beiden rechts einen Männer-Ohrring, links einen Frauen-

Ohrring, ein Nachklang des Ardhanārī-Motivs, das Siva und Pārvatī in einer Person zwitterhaft vereinigt. Von dem Haupte des im Tiruvāsi tanzenden Siva gehen rechts und links Strahlen aus. Das sind Sivas Haare, in denen er die Gangā lange Jahre festhielt (vergl. Tafel 87–89 und Bemerkungen dazu).

Tafel 114. Im Vishnu-Purana heißt es:

„Also gemahnt lächelte Krishna sanft und zog sich aus den Schlangenwindungen heraus, griff rasch mit beiden Händen nach der gesträubten Haube des Ungeheuers, streckte es nieder und setzte siegreich seinen Fuß auf das Schlangenhaupt, das keiner je vorher besiegt hatte. So oft die Schlange versuchte ihr Haupt zu erheben, so oft mußte sie die Macht seines Trittes erdulden; und ihre Haube war in Streifen zerdrückt durch die gewaltigen Zehen Krishnas. Immer wieder getreten, im eitlen Bemühen sich auf Krishna zu werfen, wogte ihr Leib auf und ab in diesem Kampfe, der wie ein Tanz erschien, und endlich fiel die Schlange ohnmächtig hin und spie reichlich Blut aus. Als die anderen Schlangen dies sahn, wanden sie sich zu den Füßen Krishnas, um Gnade flehend: Erkannt bist du, o Herr, du Gott der Götter! riefen sie aus, du bist der Allherrscher, das höchste Licht, unfaßbar ...“ *

Es ist das zweitemal, daß wir dem heute in Indien so beliebten Krishna-Motiv begegnen (vergl. Tafel 74).

Tafel 115. Eine Porträtfigur von demselben scharf und selbstverständlich zufassenden Realismus wie die des Königs Tirumala (Tafel 99) und aus derselben Zeit.**

Die Plastik von Ceylon (VI.—XII. Jahrhundert).

Tafel 116–124.

Tafel 116. „Mondsteine“ werden die steinernen Platten vor den Treppenaufgängen genannt. Als Verzierung finden sich wieder (wie Tafel 1, 2) die heiligen Tiere: Elefant, Pferd, Löwe, Stier, außerdem eine Reihe von heiligen Gänsen (Hansa), schließlich in der Mitte eine Lotusblüte.

Tafel 117. Angeblich König Dutugemunu (2. Jahrhundert v. Chr.), der Erbauer

* Krischnas Weltengang. Ein indischer Mythos, übertragen von A. Paul. München 1905. S. 16f.

** A. Coomaraswamy, Bronzes from Ceylon, Ceylon 1914; O. C. Gangoly, South Indian Bronzes, London 1914.

des Ruvanveli Dagoba und des berühmten „ehernen Palastes“ in Anuradhapura.

Tafel 118, 119. Solche Reliefs standen zu beiden Seiten der Treppen, zu denen die „Mondsteine“ führten. Die Figuren stellen alle Arten von Tempelhütern (Dvārapāla) dar.

Tafel 121. Die nähere Bedeutung dieser wundervollen Gruppen ist unbekannt.

Tafel 122. Figur mit Sockel und Nische aus dem Felsen gehauen. In unmittelbarer Nähe befindet sich ein „in das Nirvana eingehender Buddha“, an 15 m lang und eine stehende Figur, an 7 m hoch, vielleicht Ananda, Buddhas Lieblingsschüler, darstellend.

Tafel 123. Gewöhnlich Kapila (ein Weiser aus dem Rāmāyana) ohne genügenden Grund genannt. Der Mann sitzt in lässiger Haltung (Mahārāja-Līlā, vergl. Tafel 31) da und blickt in die Ferne. Er hält die Zügel eines Pferdes, das nicht mehr auf der Abbildung zu sehen ist.

Tafel 124. Dies versenkte Relief soll angeblich den mächtigsten König von Ceylon, Parakrama Bahu I., den Großen (1164–97), darstellen. Aus dem 12. Jahrhundert wird es wohl eher stammen, als aus dem 8., wie Coomaraswamy meint.

Angkor (IX.—XII. Jahrhundert).

Tafel 125–135.

Tafel 125–135. Cambodja ist vielleicht das an alten erhaltenen Kunstdenkmälern reichste Land des fernen Ostens. Überall erheben sich gewaltige Bauten. Von alledem ist uns vorläufig recht wenig bekannt. Viele Denkmäler sind kaum zugänglich, da sie in völlig verlassener, fieberreicher Gegend liegen. Die Angkor-Gruppe ist nur eine der vielen Anlagen, aber wohl die prächtigste, jedenfalls die allein einigermaßen bekannte. Obwohl unsere Abbildungen von dem Konservator der Ruinen von Angkor, dem jüngst verstorbenen Commaille selbst stammen, sind sie vielfach nach Abgüssen gemacht.*

* Vergl. J. Commaille, Guide aux ruines d'Angkor, Paris 1912, und derselbe, Angkor, Ostasiat. Zeitschr., II., Berlin 1913/14.

Tafel 125—126. Bayon ist ein Tempel, der im Mittelpunkt der alten Hauptstadt Angkor-Thom liegt. Man nimmt an, daß an ihm etwa von 877—889 gebaut wurde. Er ist also einer der ältesten unter den zahllosen Tempeln von Angkor. Eingeweiht wurde die ganze Stadt wohl um 900 vom König Jasovarman. Das Bayon ist viel kleiner als der Tempel von Angkor-Vat, kann aber mit ihm an Großartigkeit der Anlage wetteifern. Tafel 125 gibt eins der Türmchen des Bayon, das mit vier Gesichtern, vielleicht denen Brahmās, geschmückt ist. Hier dürfte das erste Beispiel dieses auch bei uns in neuerer Zeit so häufig verwendeten Schmuckmotivs zu suchen sein. In Angkor klingt es wunderbar mit der ganzen Anlage zusammen und scheint religiös begründet zu sein. Denn Brahmā hat immer vier Gesichter. An demselben Platz wie das Bayon steht auch der ohne rechten Grund „Terrasse der aussätzigen Königs" genannte Bau. Die Vorderwand ist mit sieben Reihen Figuren in halber Lebensgröße bedeckt: Bild eines fürstlichen Hofes (Tafel 126). In der Mitte jeder Reihe sitzt der Fürst, an Krone und Schwert leicht erkennbar; neben ihm rechts und links seine Frauen, auf dem Kopfe tragen sie ebenfalls eine Art Krone, mit schweren Ohrgehängen, prachtvollen Halsketten, Arm- und Beinspangen. Doppelketten umrahmen die Brüste. Alle haben nackte Oberkörper, wie es die Hofsitte gebietet.

Tafel 127—135. Angkor-Vat ist der größte und am besten erhaltene Tempel der Gruppe. Nach der Schriftform einiger Inschriften dürfte er aus dem XII. Jahrhundert stammen. Tafel 127 gibt das bezeichnendste figürliche Ziermotiv, das leicht verändert immerfort wiederkehrt: sogenannte Tēvadas. Sie entsprechen vermutlich den Yakshinī-Darstellungen, denen wir schon so häufig begegnet sind (Tafel 3, 10, 19, 20, 56, 57, 58), prächtig mit Ketten, Spangen und gewaltigem Kopfputz geschmückte halbnackte Frauengestalten, hier wenig bewegt. Meist machen nur die Arme feierlich gebundene Bewegungen. Die Füsse sind seitwärts, beide in derselben Richtung, in die Fläche gestellt, obwohl die Figuren von vorne gegeben werden, dieselbe Lösung dieses Reliefproblemes, die auch das alte Ägypten gebraucht hatte.

Tafel 131. „Die Himmel sind dargestellt als eine etwas eintönige Folge von 37 zierlichen Pavillons mit je drei Räumen. Im Mittelraum befindet sich der Selige, dargestellt mit den Zügen eines Königs oder einer Königin, auf einem Throne sitzend, umgeben von einem Gefolge schöner Damen. Diese, über die drei Räume verteilt, fächeln den Herrn und die Herrin, bieten diesen

Früchte und Blumen an, übergeben Kinderchen den väterlichen oder mütterlichen Liebkosungen, und bisweilen reichen sie den Königinnen ovale, anscheinend metallene Spiegel. Die Zwischenräume zwischen den Dächern der himmlischen Pavillons sind mit anmutig tanzenden Apsaras erfüllt. Die menschliche Phantasie erreicht schnell ihre Grenzen, wenn es gilt, die vollständige Glückseligkeit zu schildern. Ihre Hilfsquellen, nur zu oft der unmittelbaren Umgebung entlehnt, sind aber unerschöpflich in der Darstellung der düsteren Höllen, die hier ohne Abgrenzung in der unteren Reihe sich folgen, einfach angedeutet durch die Mannigfaltigkeit ihrer Qualen und nüchtern erklärt durch kurze Inschriften".* Der obere Fries gibt uns wieder ein reiches Bild indischen Hoflebens in wundervoll verzierten, aus Holz gebauten offenen Hallen, der untere Fries das Gewimmel in den Höllen, klar und faßbar in einer vordersten Zone vorüberziehend.

Tafel 132, 133. Es ist nicht sicher, welcher Text die Anregung zu diesen Kampfszenen gegeben hat. Vielleicht handelt es sich um den in den Purānas geschilderten Kampf Vishnus mit dem Asura (Riesen) Kālanemi, der von dem Gotte getötet wird. Jedenfalls sind viele brahmanische Gottheiten zu erkennen. Sie allein, auf ihren Vāhana (Leibtieren), heben sich durch ihre Größe aus dem sonst kaum entwirrbaren Gewimmel heraus. Der Künstler will den Eindruck eines wilden Schlachtengetümmels wiedergeben. Und das ist ihm in seiner Weise gelungen. Die ganze Fläche ist mit Figuren überzogen. Das Geschehnis spielt sich allein in einer vordersten Zone ab, da der indische Künstler nur Flächenfüllung, nicht aber irgendwelche perspektivische Ziele kennt (vergl. Tafel 5, 6, 7 usw.).

Tafel 134, 135. Szenen nach dem Rāmāyana aus der Schlacht, die Vishnu in seiner Rāma-Verkörperung mit Hilfe der Affenfürsten Sugrīva und Hanumat gegen den König der Rākshasas und von Lankā (Ceylon), Rāvana, schlägt. Allgemein wird angenommen, daß der angreifende (Tafel 134) und der sterbende Affenfürst (Tafel 135) Hanumat sei. Es ist aber nicht leicht, die aus dem Rāmāyana gemeinten Szenen festzustellen. Mit ungeheurer Wucht stürzt sich der Affenfürst wie ein Akrobat aus den Lüften auf den gewaltigen Riesen (Tafel 134).

* Nach dem Französischen von G. Coedès, Bulletin archéologique de l'Indo-Chine, No. 2, 1911.

Java (VIII.—XIII. Jahrhundert).

Tafel 136—161.

Tafel 136—146. Ein buddhistischer Stūpa, also eine Art Denkmal, kein Tempel, ein Bau ohne Innenraum (vergl. Tafel 15). Während die alten Stūpas ihren figürlichen Schmuck (Tafel 3—11) aus dem Gesichtskreise des frühen Buddhismus holten, herrscht in Bōrōbudūr der spätere Buddhismus (vergl. Text zu Tafel 25—32), für den die Vergöttlichung Buddhas, die Einführung vieler mystischer Buddhas und die Vermischung mit dem Brahmanismus charakteristisch ist. Über 2000 Tafeln mit tief unterschnittenen Hochreliefs aus grobem vulkanischen Trachyt — davon etwa 1600 noch erhalten und an 1000 erkennbar —, dazu etwa 500 Buddhastatuen sind über die Terrassen verteilt. Solche Terrassen pflegte der Fromme, indem er das Gebäude zu seiner Rechten hatte, nach dem indischen und danach ostasiatischen Brauche der Pradakshinā nicht selten wiederholt zu umwandeln. Und bei dieser Wanderung zogen nun zu seiner Erbauung und Belehrung die heiligen Legenden an seinen Augen vorüber. Hier kann wieder nur eine winzige Auslese aus dieser Flut von Skulpturen gegeben werden.*

Tafel 136 gibt eine Vorstellung, wie die Buddhagestalten und die erzählenden Reliefs über die Fassade verteilt sind.

Tafel 137, 138 zwei Buddhafiguren aus den Nischen. Die Verwandtschaft der Auffassung mit dem Buddha auf Tafel 27, der etwa gleichzeitig sein möchte, ist unverkennbar. Die Kőrperbehandlung und Umrißführung bei den Buddhafiguren von Bōrōbudur ist besonders weich und einschmeichelnd, fast weichlich. Welche Buddhas eigentlich gemeint sind, ist nicht ganz sicher. Man nimmt an, zum Teil die fünf Dhyāni-Buddhas, also erdachte Ausstrahlungen des historischen Buddha und zum Teil der historische Buddha selbst, auf jeder Terrasse viele Male gleichartig wiederholt. Danach würde Tafel 137 Akshobhya, einen Dhyāni-Buddha, und Tafel 138 (aus einer der kleinen Stūpas der oberen Kreisterrassen) den historischen Buddha darstellen.

Tafel 139—146. Die Reliefs sind noch bei weitem nicht alle gedeutet. Bei vielen gelang die Deutung auf Grund der Jātakas, der Geschichten von den früheren Existenzen Buddhas, des Lalita-Vistara, einer in den ersten Jahr-

* Vergl. A. Foucher, Notes d'archéologie bouddhique, BEFEO, I, Hanoi 1909.

hunderten nach Christi Geburt entstandenen mahāyānistischen Lebensbeschreibung Buddhas, schließlich der Divyāvadāna, einer den Jātakas ähnlichen Sammlung erbauender Erzählungen etwa aus dem III. nachchristlichen Jahrhundert. Doch, man möchte behaupten, bei diesen Reliefs ist die Deutung gar nicht so wesentlich, wie etwa bei brahmanischen. Hier versagt die Einfühlung wenigstens für den Europäer, ohne Kenntnis des Stoffes nur eben zu oft, die buddhistischen Reliefs von Bōrōbudur sprechen aber häufig unmittelbar. „Der Empfang der Gelandeten" (Tafel 142), „Die Anbetung" (Tafel 144) oder „Der Tanz" (Tafel 146), wir kennen in der Tat nicht den engeren Sinn der Darstellung; und doch fehlt zum Verständnis dieser beschaulichen Szenen kaum etwas. Im Gegensatz zu Angkor (Tafel 126–135), aber auch zu den buddhistischen Denkmälern aus ältester Zeit (Tafel 3ff.) sind die Reliefs von Bōrōbudur tief unterschnittene Hochreliefs. Die Figuren haften kaum noch an dem Grunde und bewirken die stärksten Schattenbildungen. Die Szenen spielen sich, wie immer in Indien, nur in der vordersten Schicht ab. Nichts von Perspektive im westlichen Sinne. Eine Art „Isokephalie" herrscht insofern, als Baulichkeiten, Bäume und stehende Figuren ohne Rücksicht auf ihre natürliche Größe in gleicher Höhe die Flächen füllen. Pleyte hat den Sinn der Reliefs von Bōrōbudur festgestellt, soweit sie das Lalita-Vistara illustrieren.* Die oberen Reliefs unserer Tafeln gehören zu diesem Zyklus.

Tafel 139 oben: „Nachdem der König diese Nachricht erhalten, stand er sofort von seinem fürstlichen Sitz auf und wandte sich, begleitet von seinen Sterndeutern, Edlen und Priestern nach dem Asokawäldchen. Am Eingang wurde sein Schritt gehemmt und er konnte nicht hinein, denn er fühlte eine besondere Schwere in seinem Körper. Sinnend über die Ursache derselben, hielt er einen Augenblick inne und sagte: ‚Ich erinnere mich nicht, selbst an der Spitze meiner Heldenschar, eine solche Schwere des Körpers wahrgenommen zu haben, heute ist es mir sogar unmöglich, mein eignes Familienheim zu betreteten. Ach, könnte ich nur einen fragen, was mich heute überkommen wird'." In dem Haus rechts sitzt Māyā-Devi, die Gattin des Königs und künftige Mutter Buddhas, Dienerinnen fächeln sie und reichen ihr Früchte dar (op. cit. S. 29 f.).

Tafel 139 unten, 140. Aus dem Divyāvadāna, von Foucher neuerdings erkannt. Er beschreibt es folgendermaßen: „Ohne von der Länge und den

* Die Buddhalegende, Amsterdam 1901.

furchtbaren Schwierigkeiten der Reise entmutigt zu sein, erreicht Sudhana (ein königlicher Prinz vom nördlichen Pānchāla) schließlich die Stadt des Königs der Kinnaras (Märchenwesen). In diesem Augenblick ist eine Schar von Kinnaras dabei, Wasser zu einem Bade für die Prinzessin (Manoharā, die der Königssohn liebt) zu schöpfen – wegen ihres, wie sie sagen, menschlichen Duftes, den sie von ihrem Erdenbesuch mitgebracht hat und der nicht verschwinden will. Sudhana benutzt die Gelegenheit, um den Erkennungsring in einen der Krüge zu werfen, der zuerst, wie er eine Dienerin bittet, über Manoharā ausgegossen werden soll." *

Tafel 141 oben: „Der Bodhisatva (d. h. der künftige Buddha), nachdem er sich entkleidet hatte, badete, und Hunderttausende von Göttersöhnen schöpften das Wasser auf, womit sie sich sofort nach ihren himmlischen Palästen begaben, um Heiligtümmer dafür zu stiften. Die Haare seines Hauptes und seines Schnurbartes wurden aber von Sujātā mitgenommen, um sie in einem dafür zu errichtenden Heiligtum zu verehren." Man sieht die Götter in der Luft, die den Bodhisatva mit Blumen und Kränzen bestreuen. Am Ufer sitzen drei Jünglinge, die Wasser mit kleinen Schälchen aufschöpfen (op. cit. S. 123 f.). Havell gibt eine völlig abweichende Deutung dieses Reliefs.**

Tafel 143 oben: „Nicht anders war es zu Uruvilvākalpa, wohin der Meister nun ging" (op. cit. S. 155). Links segnet Buddha einen knieenden Fürsten, den Gefolge begleitet, rechts steht ein leerer Löwenthron. Hinter dem Erleuchteten kniet ein Nāga mit Schirm, als Diener.

Die Reliefs auf Tafel 145 verfehlen in ihrer echten Märchenstimmung auch ohne genauere Kenntnis des Motives nicht ihre Wirkung. Es handelt sich bei diesen stilistisch völlig herausfallenden Stücken vielleicht um Jātaka-Darstellungen.

Tafel 147–149. Von den zahllosen Tempeln der alten Hauptstadt Prambānan kann nur der Chandi Siva betrachtet werden, der schönste und wichtigste Tempel der Gruppe (Tafel 147), und von den vielen Reliefs seiner drei Terrassen nur einige wenige Beispiele aus dem unvergleichlichen Rāmāyana-Cyklus. Die Szenen sind von J. Groneman gedeutet worden.*** Wir geben die Stellen aus dem Rāmāyana nach der Inhaltsangabe von Hermann Jacobi. †

* A. Foucher, Beginnings of Buddhist Art. Paris, London 1917. S. 221 f.

** Vergl. Indian Sculpture and Painting, London 1908, S. 122.

*** Tjandi Parambanan op midden Java, Leiden 1893.

† Das Rāmāyana, Bonn 1893.

Tafel 148 oben: „Da kommt Rāvana als Bettelmönch verkleidet und redet Sītā mit vielen Schmeicheleien und Lobpreisungen an, und fragt, wer sie sei. Sītā nennt ihre Herkunft und erzählt ausführlich, wie sie in den Wald gekommen sei. Rāvana macht ihr darauf seinen Antrag. Die Zurückweisung der Sītā. Rāvana rühmt sich. Sītā verschmäht ihn. Erzürnt nimmt Rāvana seine wahre Gestalt an, ergreift Sītā und fliegt mit ihr auf seinem Wagen davon" (S. 165 f.). Eine packende Entführungsszene von überraschendem Realismus. Sītā streubt sich kräftig. Alles fällt durcheinander, die Magd schreit.

Tafel 148 unten: „Weiter wandernd, stoßen sie (Lakshmana und Rāma) auf ein brüllendes Ungeheuer, den kopflosen Kabandha ... Als das Ungeheuer sie verschlingen will, hauen sie ihm beide Arme ab. Darauf fragt er sie, wer sie seien, und beginnt von sich zu erzählen. Er habe diese Gestalt angenommen, um die Rishi (Weisen) zu erschrecken, aber der Sthulaçiras habe ihm geflucht, daß er diese Gestalt behalten solle, bis ihm Rāma und Lakshmana die beiden Arme abhauen würden ... Er bittet Rāma, ihn in einer Grube zu verbrennen, worauf er ihm denjenigen nennen werde, der ihm über Sītās Verbleib Auskunft geben könne. Während das Feuer die Leiche verzehrt, erhebt sich daraus der Rākshasa in herrlicher Gestalt und rät dem Rāma, sich mit dem Affen Sugrīva, des Sūrya (Sonne) Sohn, zu verbünden, dem Vālin, des Indra Sohn, die Herrschaft geraubt habe" (S. 167). Hier handelt es sich offenbar um eine etwas andere Fassung der Erzählung, auf die auch Dowson* anspielt. Das Ungeheuer wird von einem Pfeile Rāmas getroffen. Es hat auf seinem Bauch ein Gesicht. Die Erscheinung des Rākshasas ist auf der Tafel leider nur noch halb sichtbar: in der Mitte der Gruppe stehen die beiden Heldenbrüder. Man könnte an eine Illustration zum Nibelungenlied denken.

Tafel 149 oben: „Auf seine (Rāmas) Aufforderung macht Sugrīva vor Kishkindha einen großen Lärm, um Vālin zum Kampfe herauszulocken. Vāli hört in seinem Serail den Lärm. Er gerät in großen Zorn und will hinauseilen. Tārā bittet ihn, den Kampf zu verschieben. Sie habe durch Angada von der Ankunft Rāmas und Lakshmanas gehört. Die seien Sugrīvas Freunde. Er solle sich mit Sugrīva aussöhnen. Vālin antwortet ihr, ein Krieger könne die Herausforderung eines Feindes nicht unbeachtet lassen, und schickt sie zurück. Es erfolgt der Zweikampf zwischen Vālin und Sugrīva, in dem letzterer

* A classical Dictionary of Hindu Mythology, London 1903, S. 137f.

zu unterliegen droht. Da durchbohrt Rāma den Vālin mit seinem Pfeile.“ Wir sehen die beiden Affenfürsten ringen. Tārā, Vālins Frau, schaut dem Kampf zu. Eben wird Vālin von dem Pfeile Rāmas durchbohrt. Eine Szene voll aufregender Dramatik.

Tafel 149 unten: Unbekanntes Motiv. Ein frisches Bild javanischen Lebens: Ein Liebespaar (Rāma und Sītā?), Diener und Dienerinnen, ein Eichkätzchen mit Glöckchen um den Hals springt herum, Früchte liegen aus. In den Bäumen, auf dem Dache sich schnäbelnde Vögel.

Tafel 150. Woher die Fragmente stammen, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Eher aus Prambānam, als aus Bōrōbudur. Darauf weisen die kräftigen Gesten und die belebten Gesichter.

Tafel 151—153 geben eine Anzahl typischer Einzelfiguren, die sich jetzt meist im Museum zu Batavia befinden. Aber auch in den verschiedenen Tempeln gibt es viele ähnliche. Zuerst zwei offenbar buddhistische Gestalten. Die Figur (Tafel 151) wird ohne rechten Grund Brahmā genannt. Uns scheint die Benennung Padmapāni (Lotusträger) einleuchtender. Padmapāni ist Avalokitesvara als Dhyāni-Bodhisattva (ein den Dhyāni-Buddhas (vergl. Tafel 137) entsprechender Bodhisattva). Bei solchen Figuren wird die Verwandtschaft mit der Kunst von Ceylon recht auffällig (vergl. Tafel 118). Dieselbe Weichheit der Körperbehandlung und Anmut der Gesichtszüge.

Tafel 153, 154. Im Trailokyavijaya-Sādhana wird die Figur folgendermaßen beschrieben: Der Herr Trailokyavijaya ist blau, mit vier Gesichtern, acht Armen: sein erstes Gesicht drückt Liebeswut aus, das zweite Zorn, das linke Abscheu, das hintere Heldenhaftigkeit. Mit zwei Händen, die Glocke und Donnerkeil tragen, macht er vor der Brust die Vajra-hūm-kārā-Mudrā. Seine drei rechten Hände halten Schwert, Elefantenstachel, Pfeil, seine drei linken Hände Bogen, Schlinge, Diskus. Mit dem linken Fuß tritt er auf die Stirn von Siva, mit dem rechten auf die Brüste von Pārvatī. Neben anderem Schmuck trägt er eine Kette von Buddhafiguren.“* Es ist die in Japan bekannte Gottheit Gōsanze Myō-ō. Der Sinn der Gestalt ist der Triumph des Buddhismus, sinnfällig und packend dem Gläubigen zur Anschauung gebracht.

Tafel 155 bringt eine Vishnu-Darstellung aus einer Zeit, wo Mahāyāna-Buddhismus und brahmanischer Vishnuismus kaum noch auseinander zu

* Nach dem Französischen von Foucher, Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, Paris 1905, II, S. 59f.

halten sind. Die Mandorla ist mit Lotusblüten und -blättern geschmückt (vergl. Tafel 37). Havell nennt die Figur fälschlich Hari-Hara.*

Tafel 156. Eine großartigere Darstellung Ganesas, dieser heute beliebtesten aller brahmanischen Gottheiten, im Süden Pulliyār genannt, des Sohnes von Siva und Pārvatī, dürfte selten zu finden sein. Elefantenkopf, Menschenkörper, Gott der Klugheit. Er hat seinen Rüssel in einer Schale mit Reiskuchen, auf dem Haupte eine Krone. Eine Sekte, die der Gānapatyas, verehren Ganesa (Ganapati), vor allen anderen Gottheiten, und zwar durch Feiern mit geschlechtlichen Ausschweifungen. Wie Ganesa zu seinem Elefantenkopf kam, darüber laufen verschiedene Purāna-Erzählungen. Wer sich etwas in die Vorstellungswelt des Inders eingelebt hat, versteht es beinahe unmittelbar, wie diese Erscheinung zu der hohen Ehre kam, vor jedem wichtigen Unternehmen um ihre Hilfe angerufen zu werden. Ein Zug überlegener, humorvoller Weisheit liegt in dem gewaltigen Kopf, die Vorstellung des unverrückbar Stetigen und Ewigen ruft die geschlossene steinerne Blockmasse hervor, die in die Gestalt des behäbigen Elefantengottes umgebildet ist. Datiert 1239.

Tafel 157 stellt wahrscheinlich einen Vishnu dar, worauf der Diskus (Chakra) und die Vierarmigkeit hindeutet, wieder in stärkstem Maße von buddhistischem Geiste erfüllt. Die Haltung der Hände in der Varada-Mudrā (Barmherzigkeit) ganz nach buddhistischer Art.

Tafel 158 bringt ein uns schon bekanntes Motiv. Vergleiche Tafel 84 und die Bemerkungen dazu. Wieder eine Entwicklung von der dramatischen Schilderung zum Zustandsbild. Siegreich steht die Göttin mit Vishnus Waffen auf dem besiegten Büffel, der eben Menschengestalt angenommen hat. Man fühlt, daß diesen Menschen die gewaltigen Göttergeschichten aus alter Zeit nicht mehr ganz von Herzen kommen.

Tafel 159–160. Was jetzt am besten gelingt, sind Darstellungen erhöhter Menschen, wie diese edlen Köpfe zeigen.

Tafel 161. Auch die Nandibullen sind nur noch prachtvoll modellierte Tiere, jeder überirdische Zug fehlt ihnen.

* Indian Sculpture and Painting, London 1908, S. 74f.

LITERATUR

(Hier werden nur die Arbeiten allgemeineren Inhalts angeführt, die tatsächlich berücksichtigt wurden. Die Arbeiten spezielleren Inhalts sind im Text oder in den Bemerkungen genannt.)

John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archaeological Collections in the Indian Museum. Calcutta 1883. 2 Bände.

Samuel Beal, Si-Yu-Ki. Buddhist Records of the Western World. London 1906.

General L. de Beylié, L'architecture Hindoue en Extrême-Orient. Paris 1907.

Theodor Bloch, Supplementary Catalogue of the Archaeological Collection of the Indian Museum. Calcutta 1911.

Jas. Burgess, The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. London 1897. Zwei Mappen und Text.

William Cohn, Probleme der indischen Kunst. Zeitschrift für bildende Kunst. XXV. 10.

Ananda K. Coomaraswamy, The Arts and Crafts of India and Ceylon. London, Edinburgh 1913.

Derselbe, The Dance of Siva. Fourteen Indian Essays. New York 1918.

Paul Deussen, Allgemeine Geschichte der Philosophie. Leipzig 1899ff.

John Dowson, A Classical Dictionary of Hindu Mythologie and Religion, Geographie, History and Literature. London 1903.

James Fergusson and James Burgess, The Cave Temples of India. London 1880.

James Fergusson, History of Indian and Eastern Architecture. London 1910. 2 Bände.

A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. I. Paris 1905. II. 1, Paris 1918.

Derselbe, The Beginnings of Buddhist Art. Paris, London 1917.

Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900.

E. B. Havell, Indian Sculpture and Painting. London 1908.

Derselbe, The Ideals of Indian Art. London 1911.

Derselbe, The Zenith of Indian Art. Ostasiatische Zeitschrift, I, S. 1ff.

Hans F. Helmolt, Weltgeschichte. Erster Band. Leipzig, Wien 1913.

G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du sud de l'Inde. Paris 1914. 2 Bände.

Graf Hermann Keyserling, Das Reisetagebuch eines Philosophen. Darmstadt 1919. 2 Bände.

Sten Konow, Indien. Leipzig, Berlin 1917. Aus Natur und Geisteswelt, 614. Bändchen.

James Legge, A Record of Buddhistic Kingdoms, being an Account by the Chinese Monk Fa-hien. Oxford 1886.

E. Osborn Martin, The Gods of India. London, Toronto 1914.

Vincent A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford 1911.

Derselbe, The Early History of India. Oxford 1908.

Derselbe, The Oxford History of India. Oxford 1919.

D. Brained Spooner, Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum. Bombay 1910.

J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archaeological Museum at Māthurā. Allahabad 1910.

M. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur. I. Leipzig 1908. II. 1, Leipzig 1913.

Druck von Fr. Richter, G. m. b. H., Leipzig.